Oskar Hagen

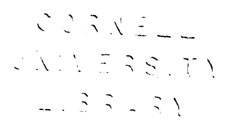
Deutsches Sehen

Gestaltungsfragen der deutschen Kunst



Zweite, umgearbeitete Auflage
Mit siebenundachtzig Abbildungen

R. Piper & Co., Verlag, München, 1923



Inhalt

Vorwort zur zweiten Auflage

Die erste Auflage dieses Buches war ein Produkt der Jahre 1918/19; die Stimmung der Zeit haftete ihr auf jeder Seite an. Für den Kunsthistoriker, dem heute mehr denn je daran gelegen ist, einer Reihe von brennenden Fragen der deutschen Kunstgeschichte immer näherzukommen, war es ein Gebot, das Buch von Grund auf neu zu schreiben, dabei die Fragen der künstlerischen „Gestaltung" schärfer als damals von denen der „Empfindung" zu scheiden und den bedeutenden Stoff nach leitenden Gesichtspunkten straffer zu ordnen.

In seiner Kunst besitzt das deutsche Volk den getreuesten Spiegel seines Wesens. Es schaut die Welt so an, wie seine Künstler es sie anschauen gelehrt haben. Das Sehen, das in aller fürs Auge bestimmten Kunst die Hauptsache ist und bleibt, erscheint mir darum nach wie vor als das eigentlichste Objekt einer auf das spezifisch Deutsche in der deutschen Kunst gerichteten Untersuchung. Ich habe den alten, vielfach falsch oder gar nicht verstandenen Titel deshalb beibehalten. Aber mit dem Untertitel „Gestaltungsfragen der deutschen Kunst" möchte ich doch ein für allemal den Mißdeutungen entgegentreten, denen der Titel der ersten Auflage vielfach begegnet war. Eine fremdwortliche Bezeichnung wie etwa „deutsche Optik" hätte wahrscheinlich nie den Irrtum aufkommen lassen, es handle sich hier um eine politische Tendenzschrift, und hinter dem deutschen Sehen verberge sich ein alldeutsches Sehen. Nein, dieses Buch behandelt nur die Gestaltungsfragen (id est: „Formprobleme") der deutschen Kunst. Nichts weniger und nichts mehr. Baukunst, Plastik und Bildkunst — daneben auch Dichtkunst und Musik — unseres Volkes liefern die Unterlagen.

Vorwort zur zweiten Auflage

Ich habe das große Thema inzwischen in Vorlesungen und Übungen an der Universität Göttingen nach allen Seiten weiter durchgearbeitet und hoffe, daß, wie das Buch äußerlich durch erheblich vermehrte Abbildungen gewonnen hat, es auch innerlich durch vertiefte Erkenntnis gewachsen ist, obwohl es an Volumen verloren hat; lesbarer ist es wohl auch geworden. Nach wie vor aber will das Ganze nur eine vorläufige Festlegung von allgemeinen, großen Umrissen sein. Das Buch, das ich einmal zu schreiben hoffe, und das dann ausführliche Analysen bringen soll — die „Geschichte des germanischen Formgefühls in der deutschen Kunst" —, wird es abzulösen haben.

Göttingen, Ostern 1923 — Oskar Hagen

I

Die Aufgabe

Jede Zeit hat ihren eigenen Stil. Man spricht von den Werken Dürers, Raffaels oder Lukas von Leydens ohne Rücksicht darauf, daß es sich doch um Künstler ganz verschiedener Stammesherkunft handelt, als von Werken des XVI. Jahrhunderts und denkt dabei an den Gegensatz, in welchem künstlerische Arbeiten des XVII. dazu stehen, gleichgültig, ob sie von Rubens, Poussin oder Carravaggio sind. Der Begriff des Zeitstils scheint so sehr alle kunstgeschichtliche Gliederung zu bedingen, daß die Frage, ob der Begriff Volksstil nicht ebenso wichtig oder noch wichtiger sein könnte, nur selten überhaupt erwogen wird. Und doch muß er in ganz anderem Maße, als es bisher geschehen war, die Beachtung der Historiker finden. Denn von ihm aus führen Wege der Erkenntnis weit über die Grenzen des rein Kunstgeschichtlichen hinaus. Dürer, Pieter Bruegel, Herkules Segers, Rembrandt, Rethel, van Gogh, — besteht nicht zwischen all diesen Germanen ein Band der Stammes- und Blutsverwandtschaft, welches sie so eng miteinander verknüpft, daß dasjenige des Zeitstiles, wie es zwischen Dürer und Raffael geschlungen ist, daneben unbedeutend erscheint? Gehen wir durch ein Museum, in dessen Sälen Gemälde nach romanischen und germanischen Schulen gesondert aufgehängt sind. Spüren wir es da nicht wie einen Ruck, wenn wir die Italiener verlassen und zu den Deutschen kommen? Ist die schöne formale Klarheit der Romanen nicht mit einem Male wie weggelöscht? Tritt nicht an Stelle italienischer Begrenzung allenthalben ein Drang ins Unendliche, ein Reichtum verschnörkelter, ewig in Fluß befindlicher Formen, etwas also, was grundsätzlich von den Eigentümlichkeiten italienischen Stiles, gleichgültig aus welchem Jahrhundert, abweicht? Nicht anders die Baukunst.

Man weiß es längst, daß deutsche Gotik, deutscher Barock und deutsches Rokoko im letzten Grunde etwas Gleiches bedeuten, nie zu verwechseln mit dem, was in romanischen Ländern mit demselben Zeitstilnamen bezeichnet wird. Auch die deutsche Musik ist, obwohl der Einfluß des Südens während ganzer Epochen beträchtlich auf sie gewirkt hat, in ihren wesentlichen Vertretern unverwechselbar deutsch, selbst in Zeiten der stärksten Vorherrschaft italienischer Formen. So sehr deutsch, daß man beim Anhören eines Händelschen Oratoriums, einer Symphonie Mozarts oder eines Schubertschen Liedes gar nicht auf den Gedanken verfallen wird, das könne ebenso von einem Italiener sein. Und abermals wiederholt sich das gleiche Schauspiel in der Dichtkunst. Das sich im Grunde stets gleichbleibende lateinische Formgefühl bedingt es, wenn eine Ode des Horaz, Terzinen Dantes, ein Monolog Alfieris und eine Hymne D'Annunzios wie Blätter eines Baumes erscheinen. Und nehmen wir schließlich aus allen Kunstgebieten etwas, um es zusammen zu betrachten: Ist nicht die klare, gesetzliche Regelmäßigkeit und die leicht überschaubare formale Abwägung aller Glieder zum Ganzen das, was das eigentlich Gemeinsame in den künstlerischen Hervorbringungen eines Volkes wie des italienischen ausmacht, ob es sich um dieses oder jenes Jahrhundert, um diese oder jene Kunstart handelt? Darin besteht eben „das Italienische" in allem, sei es eine Sonate Scarlattis, ein Sonett Petrarcas, ein Raffaelisches Gemälde oder ein Palladianischer Bau. Jeder, sofern er nur die Leute und ihre Werke genauer kennt, spürt es, daß Dürer, Balthasar Neumann, Bach, der junge Goethe, — um nur einige der hervorstechendsten Typen zu nennen — nicht nur in ihrer Geistigkeit, sondern gerade auch in der Art und Weise, wie sie diese zum Ausdruck bringen, in ihrer Form also, Verwandte nächsten Grades sind, Vertreter eines deutschen Stiles. Jeder *spürt* das, sage ich. Es gehört durchaus nicht dazu, daß er die entscheidenden Züge dieser Wesensverwandtschaft auch sogleich analysieren oder gar auf ein

festes System bringen kann. Und es ist für die Bewertung der Phänomene, einmal des Zeitstils (wobei das Internationale als entscheidend gilt) und andererseits des Volksstils, nicht bedeutungslos, daß man die zeitliche Verwandtschaft von Künstlern oder Kunstwerken aus getrennten Gebieten durchaus nicht eben so bestimmt und vor allem nicht so intuitiv zu bemerken pflegt. Um das Zeitstilgemeinsame zwischen einer Dichtung, einem Musikstück oder einem Gemälde — etwa des frühen XVI. Jahrhunderts — zu bemerken, muß schon ein gutes Stück Verstandesarbeit geleistet werden, namentlich dann, wenn alles bloß Stoffliche außer Betracht bleibt und nur die Form als solche in Rede steht. Geschlechter sind gekommen und gegangen. Und ohne daß die neuen Meister oft auch nur die Werke ihrer Ahnen kannten, kehren dennoch in den ihren Züge eines sich stets gleichbleibenden Formgefühls wieder. In einem Maler wie van Gogh, der sich weit mehr um französische, als um deutsche Kunst bekümmert hat, finden wir das Gestaltungsgesetz der alten deutschen Meister wieder, auf anderer Stufe freilich, aber doch so unverkennbar, daß der Zusammenhang mit Altdorfer, Dürer, Grünewald ganz offenbar zutage tritt. Umgekehrt haben italienische Meister, wie z. B. Marc Antonio Raimondi, sich um den Stil und die Eigentümlichkeiten der deutschen Graphiker ihrer Zeit bemüht, wie es nur ein Schüler tut, der keinen heißeren Wunsch hegt, als den, seinem Meister möglichst zum Verwechseln ähnlich zu werden. Andere sind ihm gefolgt. Der Einfluß, den Dürers Holzschnitte und Kupferstiche auf die Graphik des Südens ausgeübt haben, ist so bedeutend gewesen, daß Malvasia, der alte Geschichtsschreiber der Kunst in Bologna, Dürer geradezu „il maestro di noi tutti“ nennen durfte. Ist trotz so enger Anlehnung an den nordischen Meister aber auch nur ein Funke des eigentlichen deutschen Formgefühls auf die Kunst des Südens übergesprungen? Wird man in Marc Anton, trotz der Plagiate nach seinem Zeitgenossen Dürer, einen Hauch von dem spüren, was in

jedem Werk des dreihundertundfünfzig Jahre später wirkenden van Gogh, der Dürer nur nach Ruhm und Namen, nicht aber aus genauer Anschauung seiner Werke kannte, wie ein unvergängliches Feuer brennt?

Die Frage, wo dies ewig Gemeinsame einer stammeseigentümlichen Ausdrucksweise wurzelt, kann hier nicht eingehend untersucht werden. Die Erscheinungen selbst, mit denen wir uns vor allem zu befassen haben, sprechen laut dafür, daß es sich um einen inneren, der formgeschichtlichen Entwickelung immanenten Prozeß handelt. Mechanische Momente, wie etwa die schulmäßige Beeinflussung oder die örtliche Formüberlieferung, bedeuten dafür kaum etwas Wesentliches, sehr viel aber, ja vielleicht alles, die in einem Volke fortbestehende „im Blut liegende" psychische Einstellung, aus der alle künstlerische Mitteilung die Formgesetze ihrer Sprache erhält. Um der Frage näherzukommen, ist es nötig, sich von der falschen Ansicht zu befreien, es sei die bildende Kunst mehr durch ihren äußeren Gegenstand, als durch den Menschen, der das Kunstwerk schafft, bedingt. Wäre Malerei z. B. einfache Nachahmung der Außenwelt, so wäre nicht einzusehen, wieso italienische Kunst von deutscher oder französischer in etwas anderem als in den, durch Landschaft und Sitte natürlich verschiedenen Stoffen abweichen sollte. Deutsche Maler haben in Italien Landschaften gemalt; Italiener im Norden. Canalettos Dresdener Veduten sind dennoch italienisch empfunden und in italienischer Sprache niedergeschrieben, nicht anders als Böcklins römische Landschaften, die auf deutsch zu uns sprechen. Auf die Sprache kommt es in aller Kunst an. Ihre stammeseigentümliche Sprache hat keineswegs nur die Dichtkunst. Und man wird gut tun, sich gerade auf die Sprache als auf dasjenige Mittel einzustellen, das allem künstlerischen Schaffen gemeinsam ist, durch das also alle Künste miteinander vergleichbar werden. Alle Kunst ist in erster Linie Mitteilung. Einer spricht, die anderen sollen ihn verstehen. Es gibt Grenzfälle, die diese Tatsache aber

nicht aufheben. Der Künstler braucht durchaus kein Publikum. Seine Skizzen und Gemälde können gewissermaßen Selbstgespräche sein. Deshalb ist aber sein Werk nicht weniger Mitteilung, als wenn es für die Ausstellung bestimmt wäre. Mitteilung an sich selbst. Rechenschaft in sinnlich-sichtbarer Form über etwas innerlich Geschautes. Ehe das innerlich Vorgestellte nicht in bestimmter Aufzeichnung Gestalt gewonnen hat, ist noch kein Kunstwerk vorhanden. Künstler wollen in den seltensten Fällen eine ihnen fremde Sprache reden. Ihre Mitteilung bedient sich vielmehr, weil sie einfach sein will, der dem Schaffenden gemäßen, der Muttersprache. Und diese hat wieder ihre eigenen Gesetze, die denen des Denkens und Sehens entsprechen; sie ist ein Organon, welches der Mensch ausgebildet hat, daß es geschmeidig, scharf und klar aussagen kann, was er empfindet und was sein Werk auszusagen hat.
Denn erst ein besonders geartetes Erleben der Welt entwickelt eine besonders geartete Sprache, die diesem Erleben festen Ausdruck gibt. Je mehr das Erleben eines Volkes sich im Grunde gleichbleibt, um so weniger ändert seine Sprache ihr Wesen.
Das Werk ist persönliche Schöpfung. Was der Gestalter in ihm ausdrückt, ist — auf der höchsten Stufe — Begreifbarmachung und Ordnung dessen, was außer ihm unerkannt, chaotisch der erkennenden Gestaltung harrt. Ob der primitive Mensch dies Unbegreifliche der ihn ängstenden Naturerscheinungen mythologisch deutet, ob es der Philosoph, auf höherer Stufe, systematisch in seiner Gesetzlichkeit erkennt, ob der Dichter in erlebten Schicksalen das vernünftige Walten höherer Mächte begreift, oder ob der Bildner die Sichtbarkeit sinnlich bestimmt, sie nach der Einzelgestalt klärt und nach ihrer Zusammengehörigkeit im Bildorganismus erklärt —: immer ist dies Deuten, Begreifen, Bestimmen und Erkennen im tiefsten Grunde abhängig von der Art und Weise, wie sich die Umwelt dem menschlichen Sehen darbietet. Wer im „kimmerischen Nebel" lebt, wird den Raum mit seinen Erschei-

nungen anders sehen, als wer in der durchsichtigen Klarheit des Südens alle Dinge fest und sonnenhell vor Augen hat. Er wird diese Gesichte deshalb auch anders bewerten. Wo der Südländer fest begrenztes, abtastbares Dasein wahrnimmt, erkennt der Nordländer unendliches, fließendes Werden und Vergehen. Wer aber im Unendlich-Grenzenlosen und Unteilbaren das Wesentliche begreift, wird — wie die Menschen des Nordens es immer getan haben — die Sprache vor allem befähigen, diesem Wesenhaften deutlichen Ausdruck zu leihen. Weshalb denn auch die germanische Sprache (Laut- sowie Bildsprache) wie keine andere befähigt ist, in jeder Satzfügung wie in jedem Gesamt den Eindruck des Unbegrenzten mitschwingen zu lassen, während der unerbittlich klare Tag des Südens eine Sprache hervorgebracht hat, die auf analytischer Teilbarkeit und Gliederung beruht.

Das Phänomen, welches sich mit Karl Schnaases Worten so ausdrücken läßt: „Kunstwerke sind das gewisseste Bewußtsein der Völker, ihr verkörpertes Urteil über den Wert der Dinge", wird heute für uns wieder zum Problem.

Offenbar kann nur der Germane die Welt, wie sie dem Germanen gemäß ist, dem Germanen ganz erklären. Nur er sieht die lebendigen Bezüge zwischen Form und Form, Ganzem und Teil, Welt und Ich, nur er liest in den Runen der Baumrinde oder im phantastischen Gebilde zerrissenen Gewölks das, was nur sein Volk versteht, was seinem Volke wertvoll ist. Deshalb ist nur germanische Gestaltung fähig, dem germanischen Fühlen zu frommen. Wollte man uns die herrliche Einseitigkeit unserer großen Subjektivisten, die das „Erdleben" gestaltet haben wie einen geheimnisvollen beseelten Kosmos, rauben —, man würde uns den Boden abgraben, der uns allein ernähren kann.

Der erste Gewinn aus aller Betrachtung deutscher Kunst sollte eigentlich ihrer selbstverständlichen und reinen Schönheit gelten. Warum lassen wir uns den immer wieder so leicht vergällen?

Offenbar doch, weil wir an der Selbstverständlichkeit dieser Schönheit zweifelhaft geworden sind.
Man kann darüber verschiedener Ansicht sein, ob alle Menschen heutzutage ein unmittelbares, genußvolles Verhältnis zur älteren Kunst erhoffen dürfen. Über den Geschmack läßt sich nicht streiten. Aber die Schönheitsvorstellung, die einem Volke unabhängig von zeitlichen Wandlungen des Geschmacks eigentümlich geblieben ist, wie das doch die gleichbleibende Gestalt aller germanischen Kunst beweist, läßt darauf schließen, daß der persönliche Geschmack, der da heute verurteilt, von den Grundlagen der deutschen Form nichts mehr weiß, oder zum mindesten irgendwie verbildet worden ist. Und wer etwa von einem Werke Dürers urteilt, es sei nicht schön, weil etwas Häßliches dargestellt sei, der nimmt ein Dogma, das obendrein aus nichtdeutscher Kunst stammt, für wichtiger als das Bild; jedenfalls hat er nicht einmal ernstlich angefangen, dem Kunstwerk mit den Sinnen nahezukommen.
Verhängnisvoll ist es, wenn ein Deutscher so urteilt. Denn für ihn ist das Werk bestimmt, dem er unendlich viel mehr zu verdanken hat, als er wohl im Augenblick auch nur ahnt. Wenn ein Italiener so spräche, der aus Anschauungen herkommt, die ihn gewöhnt haben, zwischen ‚schön' und ‚häßlich' zu unterscheiden wie etwa zwischen ‚guter' und ‚schlechter' Kunst, so wäre das schon etwas ganz anderes. Hört man dann aber dieselben Deutschen, die über die Formlosigkeit der Kunst ihres Landes klagen, vor Raffael oder Fra Bartolommeo in Begeisterung ob deren Form ausbrechen, so muß das nachdenklich stimmen. Ich spreche hier nicht vom Reisepublikum, das nach Baedekersternen bewundert und nach dem Cicerone kritisiert, sondern gerade von den Besten, für die die Kunst eine Lebensfrage sein sollte. Sie sind durch ein ästhetisches Dogma befangen gemacht, das vor deutscher Kunst versagt, und an dessen Stelle sie nichts greifbares anderes zu setzen vermögen, weil sie das Sehen nicht besitzen, von dem aus die deutsche Kunst

ihre Form und deren Gesetze empfangen hat. Das Dogma der Schönheit, wie sie es kennen, ist weder germanischer Herkunft, noch hat es mit deutscher Kunst etwas zu schaffen.
Und es ist wie ein Verhängnis: gerade weil sie Deutsche sind, nehmen sie die römische Kunst römischer als die Römer! Umgeben sich mit ihr, lassen sich von ihr erziehen, stellen eingeborene Anschauungen nach ihr um und werden zuletzt in ihrem Verhältnis zur Sichtbarkeit selbst mehr Romanen als Deutsche.
Wirklich? Was hat Kunst denn mit dem Verhältnis zur Welt zu schaffen? Nicht weniger und nicht mehr, als daß die Weltanschauung eines jeden Volkes in seiner Kunst wurzelt. Nicht so sehr in den Gegenständen, die seine Künstler behandelt haben, als vielmehr in der Gestalt, in der sichtbaren Erscheinungsform, die sie der Sichtbarkeit in ihren Gebilden geschenkt haben. Hier liegt eben unser Problem.
Wir kommen damit auf die Frage der Bildungswerte der deutschen Kunst, oder vielmehr zunächst einer jeden völkischen Kunst zu sprechen.
Es liegt nun wohl auf der Hand, daß der Künstler die Welt mit den Augen seiner Landsleute ansieht, sie gemäß der Denkungsart seiner Landsleute begreift und gemäß den Anschauungsbedürfnissen seiner Landsleute in sichtbare Gestalt faßt. Seine Begabung berechtigt ihn zu solchem Tun in doppelter Weise. Einmal — und dies ist generell gleich beim Dichter, Musiker, Maler oder künstlerischen Gestalter jedweder Art — durch die Gabe der Synthese. Wo andere nicht zu unterscheiden wissen, da erkennt er im Besonderen das Allgemeine, im Zufälligen das Gesetz, im Geformten die formende Energie. Da liegt der Unterschied zwischen dem, der großen Masse eigenen, dumpfen Wahrnehmen zerstreuter Einzelheiten im täglichen Ablauf des Lebens und der hellen Einsicht in Ursachen und Zusammenhänge, wie sie dem synthetischen Seher gegeben ist. Scheuen wir darum nicht das hohe Wort: Dem

Künstler ward die priesterliche Mission, sehen und erkennen zu lehren, was ohne ihn unerkannt und ungesehen bleiben müßte. Über diese allgemeine Gabe hinaus aber ward sie in besonderem Maße dem für das Auge selbst ganz unmittelbar schaffenden, zum Auge durch das augenmäßig Gestaltete redenden Bildner. Kraft seiner Augenbegabung sieht er mehr und sieht er tiefer als die anderen. „Der Menschen edelster Sinn aber ist das Gesicht" (Dürer).

Es gibt Menschen, die tatsächlich im Bilde nur die Wirklichkeit sehen, die im gemalten Baum die Illusion eines natürlichen suchen und weiter nichts. Das Kunstwerk aufzunehmen — nicht das Bild als bloße Anweisung auf die Wirklichkeit, sondern dessen Gestalt als das Wesentliche begreifen —, dazu sind die wenigsten von Haus aus imstande. „Den Stoff sieht jedermann vor Augen, den Inhalt versteht, wer etwas dazu zu tun hat, aber die Form bleibt ein Geheimnis den Meisten" (Goethe).

Unser Sehen ist oberflächlicher geworden denn je zuvor, weil wir uns des Sehens entwöhnt haben. Die Klischees in den illustrierten Zeitungen, das Kino, die Photographie überhaupt, sie tragen mit die Schuld an dem, was im übrigen eine Folge unserer eigenen Trägheit in allen Dingen der Sinnenkultur ist.

Lassen wir einmal Goethe ein Beispiel sein. Er ist vielleicht der vollkommenste Typus eines Augenmenschen in der ganzen Geschichte der Menschheit. Er hat es selbst bekannt: „das Auge ist vor allem das Organ gewesen, mit welchem ich die Welt erfaßte". Nun ist eine ungewöhnliche Sehanlage mitsamt einer nach unmittelbarer Anschauung beständig verlangenden Phantasie seine natürliche Mitgift gewesen. Aber seine Sehkultur hat er deswegen doch keineswegs von allem Anfang an mitgebracht, die hat er vielmehr ganz planmäßig erworben durch rastlose systematische Sehübung. Man sehe nur zu, wie dieser unablässige Übungsgang organisiert war, und wie die daran wachsende Anschauungsfähigkeit sein Wachs-

tum auf allgemein geistigem Gebiet gefördert, wie eins das andere fortgesetzt begleitet hat! Man kann aus diesem einen Beispiel abnehmen, wie es um die allgemeine kulturelle Bedeutsamkeit der Kunst bestellt ist.

Als Jüngling in Dresden entdeckt er die Fähigkeit, „mit den Augen gewisser Künstler zu sehen". Wichtiger: er geht jetzt — und er hat es hinfort nie anders gehalten — von dem gestaltenden Sehen des Bildners, also von der für die synthetische Anschauung bereits geistig verarbeiteten Einheitsform aus und wendet ihre Erfahrungen auf die Natur an. Die Kunst wird ihm zur unmittelbaren Lehrmeisterin der Optik. „Die Vergleichung mit der Natur" erhöht ihm den Wert der Natur. Er erfährt aus den Kunstwerken, wie sich die Erscheinungen draußen bedingen, wie eins das andere trägt, wie es nichts Isoliertes, sondern nur Zusammenhängendes, nichts Absolutes, sondern nur Relatives gibt. Er lernt Einheitskomplexe im ganzen erfassen, verwandte Formen zusammenbeziehen, Wesentliches vom Belanglosen sondern — und erkennt zuletzt: „Bezüge sind das Leben".

Diese Vorschule, fortwährend betrieben, unterstützt durch Zeichnen und Vergleichen, ist von gewaltigem Nutzen für sein reines Denken, das ja nur „ein Anschauen und Darstellen im Geiste" war. Diese seine großartige Energie, in unmittelbarer Betrachtung der konkret sinnlich faßbaren Dinge Zusammenhang und Idee derselben zu erkennen, beruht vor allem auf der Schulung seiner optischen Organe. Über diesen Zusammenhang war niemand besser unterrichtet als Goethe selbst, der seine optischen Funktionen ausgebildet hat, wie ein olympischer Wettkämpfer seine Muskeln. Sehgymnastik tut uns heute bitter not, wenn wir aus unfruchtbarer Schöngeisterei herauskommen wollen. Wie Wenige vermögen heute Goethisch „Vergangenes und Augenblickliches als Gegenwart in sinnlicher Überzeugung zu sehen und erkennen!" Wer kann eigentlich noch anschaulich sehen, wer hat auch nur vom Nächstliegenden eine be-

stimmte überzeugende Gesichtsvorstellung? Welch ein Gegensatz zu Goethe! „Sein Denken war ein Augenerlebnis, kein Ergrübeln und logisches Erschließen. Ein sukzessives Eindringen des Auges vom Körperlichen ins Geistige, vom Gewordenen ins Werden, von der Form in die formende Kraft" (Gundolf).

Das Dichtergenie als Kraft war freilich zu stark, als daß die geistige Einheit unter dem Stoß, den die Anschauungsweise Goethes beim Erleben einer anderen als der heimatlichen Kunst erfuhr, hätte in die Brüche gehen können. Dennoch: Der Goethe des Urfaust oder der voritalienischen Lyrik einerseits, der Goethe des Tasso andererseits, — man kann den einen als das Erziehungsresultat des Straßburger Münsters und den anderen als die Frucht der römischen Antike begreifen. Es ist keinesfalls gleichgültig gewesen, welche Sehmöglichkeit gerade Gültigkeit besaß, die deutsche oder die andere. Hier haben wir sogar ein ganz klares Beispiel: seine Form leidet am Sehenlernen nach fremden Mustern, wenn auch das schöpferische Potential als solches sich gleichgeblieben ist.

Wir haben es hier nicht mit Ausnahmeerscheinungen vom Schlage Goethes zu tun, sondern ganz einfach mit Menschen, die nach dem Maße ihrer Begabung geistige Kultur von der Beschäftigung mit bildender Kunst erwarten dürfen. Ob sie darum die nationaleigentümliche verstoßen, welche doch allein ihrer Anschauungs- und Denkstruktur gemäß sein kann, um sich statt ihr einer fremden, ihnen sicher nicht im gleichen Maße frommenden hinzugeben, das kann und darf nicht gleichgültig sein. Wer im Künstler den berufenen Erzieher, Pfleger und Erhalter gesunder Sinne und bestimmten Sehens erkannt hat, wird darüber nicht einen Augenblick im Zweifel sein können. Schon darum ist eine theoretische Darlegung dieser Dinge wohl einmal am Platz und birgt keinerlei Gefahr, erneut, statt lebendiger Erkenntnisse nur tote Begriffe auf den Plan zu rufen.

Es kann in keiner geschichtlich überlieferten Zeit grundsätzlich anders um das Verhältnis von Künstler und Öffentlichkeit gestanden haben,

als heute. Schöpferische Maler und Zeichner haben immer als Neuentdecker der Wirklichkeit für den Einzelnen wie für das Ganze gewirkt. Freilich ist sonst manches anders geworden. Als Dürer den Wuchs der Erde in seiner Linie offenbarte, oder als Rembrandt die schaffende Gewalt des farbigen Lichts verkündete, gab es nicht neben der Kunst noch die mechanische Wiedergabe der Natur durch die Photographie. Deshalb, weil es die Sichtbarkeit nur von Künstlers Hand gestaltet gab, war natürlich die Art, wie die Menschen früher mit dem Bildwerk in Verkehr traten, von der heutigen sehr verschieden. Was allerdings in den Sammlungen der Fürsten und Reichen zu sehen war, zählte hinsichtlich der kulturellen Auswirkung auf die Nation kaum mit. Das war Luxusgut, nur den Kennern zugänglich. Anschauungsbildend in jenem höchsten, von uns verfolgten Sinne, war nur die öffentliche Kunst, die mitten im Leben drin stand. Das aber tat sie so gründlich, daß wir armen Museums- und Ausstellungsknechte von heute uns nur noch mit Mühe eine zureichende Vorstellung davon machen können. In Städten von solcher künstlerischen Vitalität, wie Florenz sie im XV., Venedig und Rom sie im XVI. und XVII. Jahrhundert bewiesen haben, spielten die Werke eines Lionardo, Giorgione, Raffael und Michelangelo eine Rolle, wie heute etwa ein Kurssturz auf der Börse. Es hätte nicht viel gefehlt, und die Leute hätten sich gegenseitig totgedrückt, als Lionardo seinen Karton der „heiligen Anna selbdritt" zwei Tage lang in Florenz ausstellte. Als Giorgione die Fassade eines Hauses am Rialto bemalt hatte, war seine Arbeit das Tagesgespräch der Venezianer. Und beide Male gab es von Stund an kein anderes Sehen und Vorstellen, als Lionardo und Giorgione es gelehrt hatten. Man soll ja nicht glauben, der jeweils herrschende Stil sei ein automatisches Ergebnis allgemeiner geistiger Umwälzungen. Wenn auch da, wo Stile sich wandeln, die Gesinnung ebenfalls im Umschlagen zu sein pflegt, so erhält diese doch die ihr gemäße bestimmte Gestalt erst, wo

durch den starken, führenden Künstler ein anderes Sehen offenbart wird. Das zierliche, etwas kurzatmige XV. Jahrhundert ist in Florenz abgetan worden, als man großausholend, gewichtig und kühn zu sehen lernte an Beispielen, wie sie die schöpferischen Augen Lionardos und anderer gegeben hatten. Die neue Zeit in Deutschland hat weniger mit dem Monumentalgemälde, als mit dem graphischen Bild gewirkt. Das Bedürfnis nach Anschauung war dennoch, wenn möglich, noch intensiver als im Süden. Das Geistige, Psychologische vor allem war hier gefordert. Die Eruption des „Protestantischen" in Deutschland setzt eine völkische Anschauungsweise voraus, ein Sehen, das — am furor teutonicus der Dürerschen Holzschnittlinie, an der unbarmherzigen Wahrheitsform Grünewalds, an der Sachlichkeit und Kühle Holbeins herangereift — vor Luther also schon ein „protestantisches Sehen" war. Dürer war damals wahrlich der „Exponent der künstlerischen Gesamtempfindung seines Volkes". (Das Wort stammt von Lichtwark.) Und Dürer ist auch für unsere Zeit, insofern er vor allem Germane ist, nach wie vor ein „Verwalter der Sichtbarkeit", wie Rembrandt, wie Marées, wie van Gogh. Man fühlt es, „wie sich die Form lebendiger im Raume reckt", wenn man vom Schauen ihrer Kunst kommt.

*

Sofern die neuere Kunstgeschichte große Grundlinien der formgeschichtlichen Entwickelung verfolgte, war sie bis zum Ausbruch des Krieges so sehr auf allgemein europäischem Gebiet beschäftigt, daß ihr zu Unternehmungen, die im angedeuteten Sinne sich mit der Kunst des eigenen Volkes befaßt hätten, keine Zeit blieb. Die Geschichte des deutschen Formgefühls ist deshalb noch ungeschrieben geblieben, obwohl Ansätze zu einer solchen in jüngster Zeit mehrfach hervorgetreten sind.

Daß die neuere Kunstgeschichte durch ihre Methode eine besondere Eignung zu der Aufgabe besitzt, ist nicht zu verkennen. Die alte

„Künstlergeschichte“ hatte sie nicht. Erst da, wo alles Individuell-persönliche für den Betrachter hinter dem gewaltigen Strom des Gemeinsamen und Unbewußten zurücktreten kann, ist die Möglichkeit gegeben, eine Blutsfrage, wie die vorliegende, befriedigend zu behandeln. Freilich spaltet sich bei näherem Zusehen der ganze Komplex der germanischen Kunst in eine Fülle von Einzelkomplexen. Selbst innerhalb des reichsdeutschen Gebiets stehen sich Stammesgegensätze unverkennbarer Art gegenüber, wie z. B. das Schwäbische, Fränkische oder Sächsische. Sich zunächst mit diesen Dingen befassen, hieße von vornherein auf die Herausstellung der beobachteten Grundzüge des Gesamtkomplexes verzichten und abermals mit einem oder dem anderen Teilgebiet sich begnügen. Der Verfasser glaubt, daß für die feinere Differenzierung immer Zeit bleiben wird, während die Stunde eine Darlegung des Ganzen, mag sie auch in manchem noch roh und ungeglättet erscheinen, gebieterisch fordert. Denn wenn es wahr bleibt, daß die Kunst eines Volkes nichts anderes ist, als die klarste Niederschrift seines eigentümlichen Verhältnisses zur Welt, so muß dasselbe in der gleichbleibenden Eigenart dieser durch die Jahrhunderte sich folgenden gestalteten Gesichte die besondere Struktur seines Sehens zu erkennen vermögen, und deshalb in seiner Kunst den lautersten Spiegel seines ureigensten Wesens verehren.

II

Der Gestaltbegriff in Sprache und Baukunst

Was der Künstler in seinem Werk zu deuten unternimmt, einschließlich der Empfindung, die ihn beseelt, das gehört zum Stofflichen. Gestalt ist, was herauskommt, wenn er — bildhauerisch gesprochen — weggeschlagen und zugesetzt hat, bis rein und unzweideutig der Ausdruck seiner Vorstellung dasteht. Es ist nun gewiß wahr, was Goethe[1] sagt, daß es dem deutschen Künstler, sowie überhaupt dem nordischen, schwer falle, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin vorgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten. Dem Romanen ist es von Natur als eine Gabe verliehen, seine Ideen leichter Gestalt werden zu lassen. Deshalb ist die Kunst der großen nordischen Meister aber keineswegs ungestalt, oder, wie man zu sagen pflegt, formlos! Leider wird gewöhnlich, und auch vom alten Goethe selbst, der Begriff Gestalt nicht in dem eben umrissenen weiteren Sinne verstanden. Vielmehr wird stillschweigend vorausgesetzt, daß alle Gestalt zugleich „schöne" Gestalt sein müsse, und es bleibt ganz außer Frage, ob diese Qualität des Schönen, wie es geschieht, ohne weiteres von der Antike oder ihrem Abkömmling, der neueren lateinischen Kunst, auf die der nordischen Völker übertragen werden dürfe. Die bloße Tatsache, daß diese zur Kunst der Mittelmeerkreise nie ein rechtes, geschweige denn ein innerliches Verhältnis gewonnen haben, läßt bereits erkennen, wie ungerecht, ja wie gänzlich verfehlt es ist, nordische „Gestalt" nach einem Maßstab zu bewerten, der dem lateinischen Sehen entlehnt ist.

[1] Einleitung in die Propyläen I.

Schon die Negation „formlos" beweist, daß man an feste Vorstellungen von positiver Formhaftigkeit denkt. Da aber hohe Kunst ohne Formhaftigkeit nicht zu denken ist, so kann nur an einen Gestaltbegriff gedacht sein, der das Gegenteil des germanischen ist. Das ist verhängnisvoll für das ganze Verhältnis des Deutschen zur Kunst seines Landes geworden. Es liegt auf der Hand, daß keines Volkes künstlerisches Wollen begriffen werden kann, solange der Maßstab zu dessen Beurteilung nicht aus den eigenen Kunstschöpfungen gewonnen ist.

Wie aber die romanischen Sprachen einen bloßen Gedanken im Satzbau zum Ausdruck bringen, und wie die germanischen es tun, das sind schon völlig verschiedene Dinge. Gestalt ist in beiden Fällen da. Nur, wie sie organisiert ist, das ist hier und dort etwas ganz anderes.

Grammatik, Syntax und Stilistik der Lautsprachen geben immer ein aufschlußreiches Bild von der besonderen logischen Struktur des Denkens eines Volkes. Die lateinische Sprache, in ihrer grammatischen Organisation noch heute gültig für alle romanischen Volksgemeinschaften, läßt schon in der Art und Weise, wie sie einen Satz baut, die Eigenart dessen, was man dort Gestalt nennt, deutlich erkennen.

Das Wortgebäude des lateinischen Satzes ist ein nach logischen Gesichtspunkten analytisch gegliedertes System, in dem Subjekt, Objekt und Prädikat ihren festen Platz und ihre bestimmte Reihenfolge haben. Jedem Wort wird seine Stelle am Anfang, in der Mitte oder am Ende des Satzganzen angewiesen, je nachdem es als Subjekt, Objekt oder Prädikat auftritt. Der Satz ist als „Gestalt" gewissermaßen schon da, ehe ein Inhalt hineingefüllt wird, er herrscht absolut, und alle Forderungen, die das Wort als Eigenwesen, als selbstbetonter „Wortleib"[1] etwa stellen könnte,

[1] Das Wort stammt von R. Benz, der in den Schriften „Von deutscher Art und Kunst" (Jena 1915) ähnliche Gedanken ausgeführt hat.

haben demgegenüber zu schweigen. Wie denn auch der Akzent von der einen Silbe des Wortes auf eine andere verschoben werden kann, je nachdem es als Akkusativ oder als Genitiv auftritt. Die Gestalt also ist hier ein architektonisches System, das die dienenden Worte als selbständige Teile aufnimmt und einem jeden, lediglich seinem logischen Range nach, seinen wechselnden Platz anweist.

Aus demselben Geist heraus, der diese Form schuf, ist auch der Versbau der lateinischen Rassen zu verstehen. Das metrische Strophensystem, das Versmaß, ist mit seinem rhythmischen Wechsel von betonten und unbetonten Silben als fertige Gestalt vorausgegeben, ehe überhaupt ein Inhalt und die ihn aussprechenden Worte hinzutreten. Solche aus Teilen kunstvoll periodisierten Schemata sind für allerlei Inhalt gut, wie die Kuchenform für allerlei Teig, oder die Gießform für allerlei Metall. Wollte das Wort seine individuellen Sonderansprüche denen des metrischen Gestaltgesetzes überordnen, wollte es also, wie in der deutschen Dichtkunst, seine eigenen rhythmischen oder lautlichen Gestaltungsrechte geltend machen, — das korrekte Gebäude dieser Form müßte zerbrechen.

Man entsinnt sich dabei unwillkürlich des Schematismus, der die dramatische Literatur Frankreichs noch heute beherrscht. Aus der Bewunderung für das großartige „System der französischen Tragödie" erklärt sich auch die Abschätzung, die Delacroix der freien dramatischen Gestaltungsweise des jungen Goethe entgegenbringt[1]. Gewiß, so meint er, das System könne zuweilen „eher zur Regelmäßigkeit und zu einer kalten Symmetrie, als zur Einheit" führen, aber Goethes Formlosigkeit, das sei „wie ein stampfendes Schiff, das nur vorwärtskommt, wenn es sich ganz auf die eine, oder ganz auf die andere Seite neigt". (Wie fein ist in diesen ablehnenden Worten doch gerade das Akzentgesetz der deutschen Gestalt gefühlt, von dem wir gleich zu reden haben werden!) Hören wir daneben

[1] Tagebuch. III. Aufl., Berlin 1913, S. 21 (aus dem Jahre 1846).

ein Urteil der Gegenseite. Otto Brahm[1] klagt einmal laut über die auf den Pariser Bühnen herrschende „Konvention erstarrter Formeln", der selbst ein so ursprüngliches Talent wie Zola zum Opfer falle, sobald er für das Theater schreibe. „Scribes Theatermache beherrscht alle." Was empfindet auch Brahm als das letzten Endes Entscheidende? „Das französische Theater pflegt neben und über der Einheit der dramatischen Wirkung die Vielheit der Einzelwirkungen. Innerhalb des Dramas steht die Einzelszene, die Pointe, le mot. Da kommt an ihrem vorbestimmten Platz die grande scène, die man beklatscht, auf die man als gebildeter Mensch seit Jahrzehnten eingestellt ist." Auch der Darsteller ist deshalb an die traditionelle Form gebunden.

Daß auch in der bildenden Kunst der lateinischen Völker die Gestalt das feste vorausgegebene System, die Matrize ist, die jeden Inhalt zu formen vermag, sofern er nur seine Sonder-Ansprüche zurückstellt, lehrt der klassische Fall der Sixtinischen Madonna Raffaels. „Auf der Vollständigkeit und Einzigartigkeit der Gegensätze basiert die Wirkung von Wunderwerken der Kunst wie die Sixtinische Madonna. Das Bild, das man vor allen anderen gegen jede Effektrechnung gesichert halten möchte, ist ganz gesättigt mit lauter Kontrasten, und bei der Barbara z. B. – um nur einen Fall herauszunehmen – war es jedenfalls lange entschieden, daß sie als Parallelfigur zu dem emporblickenden Sixtus abwärts blicken müsse, bevor an die besondere Motivierung dieses Abwärts gedacht wurde. Das Eigentümliche bei Raffael ist nur, daß der Beschauer über der Gesamtwirkung an die Einzelmittel nicht denkt, während der spätere Andrea del Sarto uns seine Rechnung mit Kontrasten vom ersten Augenblick an geradezu aufdrängt; und das kommt daher, daß sie bei ihm bloße Formeln sind, ohne einen Inhalt[2]".

[1] O. Brahm, Kritische Schriften über Drama und Theater I. „Pariser Theatereindrücke", S. 179ff.

[2] H. Wölfflin, Die klassische Kunst. 4. Aufl., S. 247.

In unserer deutschen Muttersprache liegen Gestaltgesetze eigener und durchaus anderer Art nicht minder klar am Tage.
Trotz der Katastrophen, die in den Jahrtausenden über deutsche Stämme, verheerend wie über keine zweite Volksgemeinschaft der indogermanischen Rasse, hereingebrochen sind, und trotz der drei, vollkommen von unten aufgebauten germanischen Kulturzeitalter, hat die Nation in den wesentlichen geistigen Zügen ihre Eigenart nicht verändert. Obwohl drei deutsche Literaturen wie geologische Schichten übereinander gelagert sind und drei durch die Lautverschiebung bedingte germanische Sprachzeiten unterschieden werden müssen[1], ist der Gestaltbegriff in seiner elementaren, vom Romanischen abweichenden, Struktur heute wie ehemals derselbe geblieben!
Das Wort ist Alleinherr in der deutschen Rede. Das germanische Akzentgesetz — der Ton unwandelbar auf der ersten Silbe! — macht das Wort klanglich und rhythmisch inflexibel, und damit untauglich, an jeder beliebigen Stelle eines Satzschemas, gehorsam den Gesetzen der Begriffskonstruktion, zu stehen. In allen anderen Sprachfamilien, wo der Akzent wechselt und die Silben einander gleichwertig sind, ist es fähig, jeden Platz im Gehäuse einzunehmen.
„Aber noch wichtiger als die klanglichen sind die syntaktischen und stilistischen Folgen. Das Indogermanische regelte die Akzentuierung nach der Stellung des Wortes im Satzganzen: der Satz herrschte, das Wort diente; das Germanische macht das einzelne Wort reichsunmittelbar, das Wort herrscht und der Satz dient. Der griechische (und der romanische Vers-, wie auch der) Satzbau ist analytisch: ein vorschwebendes Ganzes wird in seine Teile zerlegt; der deutsche ist synthetisch: die Glieder treten zu einer Genossenschaft zusammen[2]."

[1] R. M. Meyer, Die deutsche Literatur bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts. (Volksausgabe, Berlin 1916) Einleitung.
[2] R. M. Meyer, Die deutsche Literatur, S. 8.

Man kommt der ganzen Tiefe des Problems noch näher, wenn man die außerordentlich innige synthetische Verschmelzung aller Teile im deutschen Satzganzen besonders beachtet. Germanische Ausdrucksweise, zumal in der Dichtung, erstrebt geradezu Integration aller Teile. Durch rhythmische Verzahnung nach vor- und rückwärts geht einer im anderen so völlig auf, daß jede Sonderexistenz aufhören kann. Die in solcher freiwechselnden Gesamtbewegung aufgehenden Wortgruppen sind mehr als ein bloßes Wort„mosaik", wie es R. M. Meyer z. B. in der Skaldendichtung sieht. Die Forderung, daß Teil mit Teil unlöslich zu einem integralen Ganzen verschmelzen soll, läuft allen Prinzipien des romanischen Satzbaus diametral zuwider.

Zeugnis dafür legen die der deutschen Sprache so ganz eigentümlichen Wortverschmelzungen ab. Da, wo der Romane vom „Mörder seines Vaters" oder vom „Sohn seiner Mutter" spricht, sagen wir „Vatermörder" und „Muttersohn". Die analytische Forderung, daß Subjekt und Objekt säuberlich voneinander geschieden werden, oder die logische, daß jenes vor diesem seinen Platz erhalten soll, kümmert den Deutschen nicht. Er läßt Subjekt und Objekt in einem einzigen neuen Wort aufgehen. Die Betonung, — vom vorgestellten geistigen Inhalt bedingt — nicht die logische Abhängigkeit, ordnet die Reihenfolge. „Muttersöhnchen" —: kann die zugrundeliegende Vorstellung von einem am Schürzenband hängenden Knaben suggestiver ausgedrückt werden, als dadurch, daß dem nachgesetzten „Söhnchen" (logisch: dem regierenden Subjekt!) jede Betonung entzogen wird? Denn wir sind gewohnt, derartige Wortverschleifungen, auch wo sie noch reicher gebildet werden („Muttertodesbotschaft"), auf der ersten Silbe unvergleichlich stark betont, gleichsam wie einsilbige Worte auszusprechen.

Solche Wortschöpfungen mit ausdrucksbetontem Eigenrhythmus können nie „Formeln ohne Inhalt" sein. So ausschließlich hängt

ihre Bildung vielmehr mit dem Wunsche zusammen, dem erlebten Inhalt jedesmal neu die anschaulichste Gestalt zu schenken, daß man wohl sagen kann, im Deutschen gebäre jeder Inhalt seine eigene, nur ihm allein völlig gemäße Form. Die Gestalt, welche die auszudrückende Idee in solchen Wortintegralen findet, ist jedenfalls von dem besonders getönten Inhalt nicht fortzudenken.

Die sprachliche Gliederung ruht also ganz in des Sprechers Hand. „Gestalt" wird unter seinem Willen zu einem integralen Gebilde, in jedem Falle neu hervorgebracht vom Ausdrucksbedürfnis des besonderen Inhalts. Dieser verfügt letzten Endes über Akzent oder Rhythmus und damit auch über den Platz des Wortes im Gesamten. Von hier aus versteht man es als eine innere Notwendigkeit, daß deutsche Sprachgebilde so ausgesprochen eigene Physiognomien haben und sich jedem Schema, jedem formalen Einerlei entziehen. Formeln und Schemata hat es in deutscher Poesie (von Poetasterei ist hier nicht die Rede) immer nur in solchen Zeiten gegeben, in denen unter fremdem Einfluß die völkische Eigenart so sehr abhanden gekommen war, daß man sich notgedrungen nach welschen Mustern richten mußte.

Ein deutscher Satz oder Vers, in dem jedes Wort integrierender, nicht aber selbständiger und nur durch logische Abhängigkeit mit dem Nachbar verknüpfter Bestandteil des Ganzen ist, gleicht eher einem Gewächs als einem Kunstgebilde. Unterste treibende Kraft ist und bleibt jedoch stets das Wort.

Um nun Ausdrucksorganismen zu ermöglichen, wie sie die Bibel Luthers oder die Prosa und Lyrik des jungen Goethe hervorgebracht haben, hat das deutsche Sprachschöpfertum mit dem ihm eigenen rhythmischen und lautlichen Feingefühl gewaltige Arbeit tun müssen, um nach und nach jenen überreichen Schatz von Worten zu erzeugen, durch den die deutsche Sprache erst befähigt wurde, die ganze Fülle von phantasievoll-irrationalen Empfindungen aus-

zusprechen, die unserem Volke ebenso eigentümlich und gemäß sind, wie sie dem romanischen Rationalismus widerstehen.

Man darf ja nicht vergessen, daß in deutscher Sprache das Einzelwort mehr ist, als was es begrifflich „bedeutet". Die in ihm gewissermaßen versteinerte konventionelle Meinung gäbe dem Dichter nie die Möglichkeit, unser Gefühl in die Sphären des Übervernünftigen zu entführen. Über seinen gegenständlichen Sinn hinaus hat das Wort (und vor allem die Wortverschmelzung) vielmehr seine eigene, ausdrucksstarke, sinnliche Körperlichkeit, die ihm durch Akzentbeleuchtung, Klangfarbenverbindung und Stellung im Ablauf der Gesamtbewegung individuelles Leben leiht.

Gerade der junge Goethe, der den Übergang von der älteren, verwelschten Kunstformauffassung zur neuen, nationalen zu Ende führte, bietet reiches Material zur Erläuterung des Gesagten. Die meisten vor-Klopstockischen Dichter taten im Grunde nichts anderes, als was die romanischen Poeten bis auf den heutigen Tag tun. Ihre Poesie war ein Darstellen in metrischen Formeln, ein Ausfüllen gegebener Schemata mit Gedanken. Klopstock selbst strebte wieder zur Einheit von Inhalt und sprachlicher Gestalt, ebnete also den Weg zu jener oben charakterisierten eigentümlich deutschen Gesamtbewegung des Sprachlichen, die sich dann im jungen Goethe so herrlich vollendete.

Goethe stellt sein Empfinden nicht mehr dar. Inhalt und Gestalt sind bei ihm eins, wie Wachstum und Gewächs. Das Erlebnis ist sprachgewordene Wirklichkeit, „ist" das Gedicht selbst. Es wird nicht mehr in die Matrize eines Verssystems eingefüllt. „Während für Goethe in seiner Leipziger Zeit Form noch das Gefäß bedeutet, worin etwas gepreßt wurde, ward sie jetzt Leib einer Bewegung. . . . Was wir heute Naturstimmung nennen, findet zum erstenmal wieder seine eigene Sprache. Über die Beschreibung der sinnlichen Gegenstände der Landschaft hinaus wird das ungewisse Schwanken und Weben, das der Anblick etwa

einer Mondnacht, eines flimmernden Baches, eines Frühlingsmorgens weckt, durch sprachliche Mittel, zumal durch Wortverknüpfung ausgedrückt. Sie ist am ehesten begrifflich faßbar, denn die neue Rhythmik kann nicht demonstriert werden, es würde dann sofort Metrik, d. h. Abmessung von Versfüßen, Längen- und Kürzeverhältnissen daraus, die von dem rhythmischen Leben des Gedichts etwa so viel einfinge, wie der Anatom vom Blutkreislauf einfängt.

„Das Neue in der Goetheschen Wortverknüpfung ist vor allem die Vermischung von verschiedenen Sphären der Sinnlichkeit durch Attribute und Komposita. Damit kommt Goethe sofort über die bloß beschreibende Poesie hinaus und erzeugt in der Phantasie des Hörers selbst Bewegung, Schwingung, indem er sie nötigt, sich aus einer bestimmten Vorstellungswelt, etwa der des Auges, im Nu umzuschalten in eine andere. Hierher gehören Wortverbindungen wie: ‚verhüllter Tritt, Silberschauer, tagverschlossene Höhlen, nächtige Vögel' usw.[1]."

Gundolfs Hinweise liegen unmittelbar an unserem Wege. Er spricht hauptsächlich von den Vorstellungsinhalten. Uns bleibt nur zu ergänzen, wie durch den sprachlichen Ausdruckskörper, lautlich, rhythmisch, also gestalthaft, die Inhalte sinnlich einprägsam, sichtbar, hörbar, tastbar werden.

Lautmusik ist auch anderen Sprachen, wie z. B. der italienischen, eigen. Ein Ausdruckswort aber wie „Silberschauer" ist mehr als bloße Klangschönheit. Die inhaltliche Bedeutsamkeit der Vorstellung findet ihr vollkommenes sprachliches Ebenbild in der Perlenkette weicher, gleichlanger und mattschimmernder Vokale. Das tönende s und das schmiegsame, labiale lb rahmen die lichten, das gutturale r und das sammetne sch die dunklen Silben. Letzteres vor allem kommt dem blauschwarzen au-Diphthong aufs glücklichste zu Hilfe. Aus Schema und Regel kann eine solche Sprachschöpfung weder her-

[1] Fr. Gundolf, Goethe (1. Aufl.), I, S. 106f.

vorgehen, noch hat die geschaffene Gestalt irgend etwas mit ihnen zu tun. Jedes Teilchen dieser Ausdrucksform ist organisch aus dem Ausdrucksbedürfnis eines dichterischen Erlebnisses hervorgewachsen, ja, die irrationale Bildvorstellung scheint zugleich mit dem Wort, in dem sie lebt, geboren. Das Wort ist andererseits ohne die schöpferisch aus der Dichterempfindung gezogene Vorstellung nicht denkbar. Sprachmelodie und Sprachrhythmus leben nur in diesem einzigen Falle, wo sie möglich und notwendig zugleich sind.

Bei solchem Auskosten deutschsprachlicher Eigenart tritt uns die Bedeutsamkeit der Individualgestalt, d. h. der unteilbaren Einheit von Inhalt und Ausdruck in voller Wucht entgegen. Wer wagt es, hier von Formlosigkeit zu sprechen? Ohne daß die Frage nach der absoluten Überlegenheit der einen über die andere Formmöglichkeit auch nur erörtert wird, kann man soviel sagen: Keine Form, die nur Darstellung erlaubt — und anders gestattet es die metrische der Romanen nicht — ist so ganz mit ihrem Inhalt eins, daß ihr bloßer Rhythmus genügt, um die Stimmung des Inhaltlichen festzulegen. Man kann deutsche Dichtungen wie Liedmelodieen aufklopfen und aus dem Rhythmus allein das Gedicht erraten[1]. Man versuche Derartiges einmal bei französischen oder italienischen Poesien! Eine Stanze bleibt eine Stanze, gleichgültig, was darinnen steht. Wer aber den Prosoden Martin Luther kennt, weiß, welche sinnliche Anschauungsfülle in seiner Rhythmik lebt. Selbst der „Katechismus" ist voll davon. Wie hat er die Keulenwucht einsilbiger Kernworte zu nutzen gewußt, wo es etwa galt, die ganze Gottesmajestät vor die Sinne zu rufen: „Ich glaube / daß Jesus Christus wahrhaftiger Gott vom Vater in Ewigkeit geborn / und auch wahrhaftiger Mensch von der Jungfrawen Maria geborn /

[1] Vgl. R. Benz a. a. O., „Die Grundlagen der deutschen Kunst, I, Mittelalter", S. 5. „Was nämlich geklopft wird, ist nicht der Takt, das Zeitmaß, sondern der Rhythmus, die Betontheit."

sei mein Herr." Diese drei gleich schweren Silben am Schluß sind wie drei Schwertschläge auf den Glaubensschild.

Auch in den Werken der bildenden und bauenden Künste läßt sich der tiefgehende Unterschied beobachten, der zwischen den Völkern in der grundverschiedenen Bewertung des „Teils" für die Form zutage tritt. Französische Architektur kennt kein höheres Ideal, als das des logisch bestimmt gegliederten Raumes. So gewaltig der Eindruck des in der hochgotischen Kathedralbasilika verkörperten Gesamtraumes auch ist, er wäre nicht, was er ist, ohne die klare, überschaubare ratio seiner Teilung. In der Einzelarkade liegt der Schlüssel zum Einzeljoch. Aus der Summe tiefenwärts gereihter, durch markante Interpunktionen getrennter, gleicher Jochparzellen bauen sich die Schiffe auf. Die selbst bis ins kleinste durchgegliederten Bündelpfeiler skandieren die gleichmäßigen Hebungen und Senkungen eines in die Tiefe sich abrollenden Metrums. Scharf gesondert erscheinen Haupt- und Seitenschiffe als drei parallele Gassen. Enge Pfeilerstellung sorgt dafür, daß der Blick nicht abschweife, daß die Gassen nicht verschwimmen, daß der Raumeindruck nicht grenzenlos wogend, sondern planvoll begrenzt erscheine.
Im international-kosmopolitischen XIV. Jahrhundert hatte Frankreichs Kunst und Kultur die Vorherrschaft über Europa und damit auch über Deutschland. Die französische Gotik hat Deutschland damals überschwemmt. Der ungeheure Eigentrieb, den deutsche Kunst in einer Zeit bodenwüchsiger Kultur bis zum Ende der Staufer im sogenannten Romanismus bewährt hatte, war erstickt und die, selbst aus ursprünglich germanischem Keim hervorgegangene, inzwischen aber ganz französisierte Kulturpflanze der Gotik erwies sich als stärker, denn die etwa noch vorhandenen, aus dem Romanismus geretteten Stilkräfte es waren. Mit dem XV. Jahrhundert aber, dem deutschesten seit der Stauferzeit, mußte

Frankreich den künstlerischen Primat für den Norden an Deutschland abgeben. Damals erwuchs aus der landfremden die eigene, die deutsche Sondergotik, wie man sie seit Gerstenbergs Untersuchungen[1] nennt. Sie bedeutet das denkbar vollständigste Gegenteil der französischen Methode. Wie der deutsche Romanismus, so kennt auch die deutsche Sondergotik kein „System". Statt des Begrenzten herrscht in einem Bau wie der Annenkirche zu Annaberg i. Sa. das Grenzenlose. Der Unterschied der drei Schiffe ist aufgehoben. Weit stehen entgliederte Pfeiler und gestatten dem sonst in parallelen Gassen gegängelten Blick endlos schweifend den Gesamtraum als ungegliedertes Ganzes zu umfassen. Keine Parzelle, nichts Teilmäßiges überhaupt, nur ein ungeheures Wogen! Die wirbelnden Rippen des Gewölbes erscheinen wie ein Symbol des wiedererwachten deutschen Raumgefühls (Abb. 5).

Der Rahmen dieser Schrift ist zu eng, um die sehr aufschlußreiche Untersuchung durchzuführen, die nötig wäre, den auch auf baukünstlerischem Gebiet sich beständig geltendmachenden Gegensatz von teilmäßig-analytischer (auf romanischer) und integral-synthetischer Gestalt (auf germanischer Seite) von Anbeginn zu verfolgen. Gerade in der Epoche des Romanismus und des sogenannten Übergangsstiles, als Deutschland nicht nur ziemlich unbeeinflußt, sondern sogar aus einer gewissen Absicht schuf, dem Fremden gegenüber sich aus eigenen Mitteln zu behaupten, zeigt es sich sonnenklar, wie das unteilige, das integrale Gestaltungsideal allenthalben gepflegt wird. Die Sondergotik erscheint deshalb in gewissem Sinne wie die Zuendeführung des, durch die eindringende französische Gotik seinerzeit gewaltsam abgebrochenen Romanismus, ja — wenn man nur davon absieht, die Bürgerlichkeit des XV. Jahrhunderts mit der monumental heroischen Gesinnung der Kaiserzeit in Vergleich zu stellen, — wie der nachgeholte Barock des Romanismus.

[1] K. Gerstenberg, „Deutsche Sondergotik", München 1913.

Der Kernunterschied zwischen den zwei europäischen Architekturvölkern des Mittelalters ist immer der gleiche. Französische Baugesinnung arbeitet darauf hin, dem Betrachter die harmonische Gesetzlichkeit der Gliederung zum Bewußtsein zu bringen, aus der sich das schöne Dasein des Raumes zusammensetzt; die deutsche erstrebt das Gegenteil. Die Totalität soll als ein bewegtes Ganzes vor allem in Erscheinung treten; die Bauglieder sind nur differenzierende Träger eines allseitig frei wogenden Gesamtrhythmus', in dem die Idee des sich fortwährend wandelnden, oft schier planlos entfaltenden Raumwerdens Ausdruck gewinnt. Homogenität der Erscheinung, Einheit der Bausubstanz ist deshalb Vorbedingung erstrebter Wirkung. Daher auch die deutsche Vorliebe für freirhythmische, übers Kreuz verzahnte Gruppenbildungen, oder für den sogenannten Stützenwechsel, der nach der Tiefe zu Bindungen über die (sonst interpunktierenden und skandierenden) Jochecken weg schafft.
Deutschromanische Dome mögen noch so vielgliedrig sein, nie stellt sich angesichts ihrer Absiden, ihrer Vierungs-, Treppen- oder Volltürme der Eindruck ein, welchen französische und italienische Baukompositionen derselben Zeit so leicht hervorrufen: Sie erscheinen nie nach irgendeiner Regel zusammengesetzt. Da das einheitliche organische Gewächs jedes Bauwerks aus der individuellen Bedingtheit des besonderen Falles verstanden wird, hat auch fast jeder Monumentalbau seine eigene Gestalt, die als solche nicht zum zweiten Male wiederkehrt. Frankreich hat seine Musterbauten. Deutschlands romanische Architekten haben nie in so engem Sinne „Schule gemacht". Wo schon die besondere Gruppenbildung der Türme als die organisch notwendige Auswirkung von Rhythmik und Dynamik des integralen Innenraumes verstanden wird, kann es gar nicht anders sein. Diese deutschen Bauten haben immer etwas Einmaliges.
Der Chor des romanischen Domes von Parma gleicht — wenn man von dekorativen Einzelheiten absieht — dem Renaissancechor

von Santa Maria delle Grazie in Mailand wie ein Bruder dem anderen. In beiden Fällen erscheint der Gesamtkörper aus seinen Kuben und Kalotten so sehr „zusammengesetzt", daß man jeden Raumteil gleichsam mit dem Chirurgenskalpell sauber herauspräparieren zu können meint. Auf französischem Boden ist in den beispielsweise etwa zu nennenden romanischen Großkirchen-Bauten von Cluny oder Angoulême die Isolierung der Einzelglieder bis zur symmetrischen Entsprechung gesteigert. Die Regelmäßigkeit hat etwas geradezu Paradigmatisches. In Köln stehen hingegen zwei Vertreter ein und desselben „Trikonchensystems" — St. Aposteln und Groß St. Martin — wie zwei ganz eigene Persönlichkeiten, die man nicht verwechseln kann (Abb. 2 u. 3). An die Absiden ihrer Chöre aber kann kein Seziermesser angesetzt werden, ohne daß lebenswichtige Verwachsungen getroffen würden. Die in gemeinsam behäbiger Arbeit den niedrigen Vierungsturm über sich hebenden Konchen von St. Aposteln quetschen gleichzeitig schmälere Treppentürme zwischen sich in die Luft, die im Mauerfleisch drin stecken; Muskelsysteme, wie die Absiden und Konchen selbst. Bei dem ganz anders gearteten, hurtig entschlossenen Temperament von Groß St. Martin gilt es, den Vierungsturm steil über die horizontale Langhausmasse hinauszusprengen. Die örtliche Situation — Beherrschung der breiten Rheinstromhorizontale — verlangt das so. Deshalb schmelzen die schlanken Treppentürme diesmal mit dem Zentralmassiv zusammen, und die Absiden straffen sich in jäher Spannung, drängen hart und tätig an die Turmeinheit heran. Die besondere dynamische Gesamtvorstellung bedingt dort wie hier eine Gesamtgestalt, deren Eigenart es verbietet, im lateinischen Sinne von einer „Komposition" zu sprechen.

Der anfänglich einmal vorhandene Gedanke einer symmetrischen Turmgruppierung (Hildesheim, St. Michael) ist von den deutschen Architekten des Romanismus mehr und mehr zugunsten freirhythmisch gebundener Asymmetrie aufgegeben worden. Dieses

Spiel mit Ungleichheiten und Kontrastbeziehungen an der vertikal aufgetürmten, horizontal wogenden Außengestalt deutschromanischer Dome ist nicht aus Willkür oder gar aus einem Sichverlieren an den Einzelteil zu erklären, offenbart sich dem verständigen Betrachter vielmehr stets als die konsequente Auswirkung der Innenbauidee. „Die Klosterkirche Maria-Laach hat zwei Querschiffe, aber nicht von gleicher Ausbildung. Das östliche ladet stark aus (etwas mehr als normal), das westliche streckt seine Flügel nicht weiter als bis zur Fluchtlinie der Seitenschiffe. Umgekehrt verhält sich das Volumen der ihm zugeordneten Türme. Von den Vierungstürmen ist der östliche achteckig, hat nur ein einziges befenstertes Geschoß und ragt nur mit diesem über die Firstlinie des Hochschiffes empor; der westliche ist höher, in der Grundform viereckig, durch einen breiter ausladenden Unterbau abgestuft; jener mit einem achtseitigen Zeltdach gekrönt, dieser mit einem aus vier Giebeln sich entwickelnden Rhombendach. Weiter die Treppentürme: das östliche Paar vierseitig, schmächtig, über den Zentralturm hinausschießend, das westliche Paar weiter abgerückt, in der Grundform rund, im Volumen voller, aber in der Höhenerstreckung dem Zentralturm untergeordnet. Immer neue Differenzierungen bringt dann die Einzelgliederung. Es ist nicht möglich, in vollkommenerer Weise einen Zustand auszudrücken, in dem gesetzliche Bindung und individuelle Freiheit einträchtig nebeneinander wohnen, und wir werden hinzufügen müssen: es ist ein deutsches Ideal. Beachten wir endlich noch, daß es keine maßgebende Hauptansicht gibt[1]."

Das kühne, mit Dissonanz und Asymmetrie geladene Vielturmgewächs von St. Georg in Limburg a. d. L. (Abb. 1) erhält sein Gestaltgesetz mit solcher Selbstverständlichkeit aus der besonderen örtlichen

[1] G. Dehio. Geschichte der deutschen Kunst (Berlin und Leipzig 1919) S. I 126. (Auch das ein Zug, aus dem der deutsche Wille, nie den Teil über das Ganze herrschen zu lassen, deutlich spricht! Die Franzosen sind Meister der „Schauseiten", deren festliche Pracht sie vom Gesamtkörper zu isolieren, und durch deren Gruppierung sie Haupt- und Nebenansichten einander aufs wirkungsvollste unterzuordnen wissen).

Situation, daß von einer monumentalen Stilisierung des Felsens, aus dem der ganze Bau sich entwickelt, gesprochen werden kann. In einzelnen kerndeutschen Gebieten, wie z. B. in Westfalen, hat sich aber auch in Zeiten steigenden französischen Einflusses das germanische Gestaltideal mit großer Beharrlichkeit behauptet, und es ist doppelt fesselnd, in solchem Falle festzustellen, bis zu welchem Grade auf Grund des französischen Vokabulars ein rein germanisches Gewächs erstehen konnte. Wie nämlich die deutsche Frühgotik in der Trierer Liebfrauenkirche die Kraft gefunden hatte, trotz französisch gotischer Einzelformen, ja trotz Anlehnung an einen französischen Chorgrundriß in ganz unfranzösischem Geiste die Idee des Integralraumes sogar im strengen Zentralbau zu verwirklichen, — den alten deutschen Gedanken der doppelchörigen Anlage und das rheinische Trikonchensystem gewissermaßen zu höherer Einheit eines um zentralen Pol schwingenden Raumes verschmelzend — so hat die deutsche Vollgotik ihr klassisches Werk in dem genialen Wurf der Wiesenkirche von Soest geschaffen (Abb. 4). „Infolge der Angleichung von Breite und Länge ist es eine eindeutige Vertikalbewegung, allein sie ist, im Gegensatz zur Basilika, in allen Raumteilen gleichmäßig; die Pfeiler sind von äußerster Schlankheit und fließen ohne Zwischenglieder hemmungslos in das Gewölbe über; allein es sind ihrer in der weiten Halle doch nur vier. Offenbar ist die Summe der aufwärts führenden Blickbahnen kleiner als in jeder Basilika, es ist die Raummasse selbst, die aufzuquellen scheint. Also selbst in diesem Bau, der in allen Einzelheiten so gotisch ist, als es nur einer sein kann, tritt zwischen der deutschen Hallenkirche und der französischen Basilika ein Gegensatz zutage, der mehr bedeutet als die bloße Andersartigkeit der Raumfigur: das ganze Verhältnis von Raum und Gliederbau wurde durch ihn alteriert. In der französischen Basilika liegt der Nachdruck auf dem bewegten Gliederbau, in der deutschen Hallenkirche auf dem geformten Raum. Wenn in Deutschland der Hallenbau weiter um sich griff, — wie es in der

Tat geschah —, so war damit eine Reaktion nicht gegen die Gotik an sich, aber gegen die französische Auffassung derselben eingeleitet, und die Frage war, wie weit sie führen würde; ob zu einer Reduktion, oder zu einer grundsätzlichen und schöpferischen Umbildung. Die klärende Antwort hat erst das XV. Jahrhundert gegeben".[1]

Daß es nicht angeht, „Form" nach romanischem Muster zu bewerten und damit alle andere Gestalt als „formlos" abzutun, haben wir gesehen. Weiter ist der germanische Gestaltbegriff an Beispielen und Gegenbeispielen aus dem Bereich beider Rassen erörtert worden. Wie aber ist nach alledem der ermittelte fundamentale Unterschied zwischen germanischer und romanischer Gestaltauffassung genauer zu kennzeichnen?

Künstler pflegen da, wo sie die Berechtigung ihrer künstlerischen Theorien nachweisen wollen, auf die Natur als das ewige Vorbild Bezug zu nehmen. Auch kann es ja keinem Zweifel unterliegen, daß die Auffassung, die ein Volk von ihren Wegen hat, sich immer eng mit der Ansicht vom „rechten Weg" der Kunst, von dem man nicht abirren dürfe, berührt. Die Natur ruft der Franzose Diderot zum Kronzeugen an, wenn er, als Sprecher seines Volkes, seine Theorie von der schönen Form darlegen will. Die Natur wiederum spielt der Deutsche, Goethe, gegen ihn aus, um, als Sprecher seiner Nation, deren grundsätzlich andere Anschauung vom Wesen der Gestalt darzulegen. Die entscheidende Stelle steht am Anfang von Goethes großer Auseinandersetzung mit „Diderots Versuch über die Malerei":

„Die Natur macht nichts Inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll."

„Die Natur macht nichts Inkonsequentes. Jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist

[1] G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II (1921) S. 46.

keine, die nicht wäre, wie sie sein kann. — So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heißen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an, die Begriffe zu verwirren, damit er künftig, nach seiner Art, recht behalte. Die Natur ist niemals korrekt! dürfte man eher sagen. Korrektion setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt, nach Gefühl, Erfahrung, Überzeugung und Wohlgefallen, und darnach mehr den äußeren Schein als das innere Dasein eines Geschöpfes beurteilt; die Gesetze hingegen, nach denen die Natur wirkt, fordern den strengsten inneren organischen Zusammenhang. Hier sind Wirkungen und Gegenwirkungen, wo man immer die Ursache als Folge und die Folge als Ursache betrachten kann. Wenn eins gegeben ist, so ist das andere unausbleiblich."[1] —

Korrekt — Konsequent! Ist nicht in dieser Antithese des Regelmäßigen bezw. des organisch Notwendigen der eigentliche Schlüssel gegeben zur „Gestalt", wie sie einmal das Volk Diderots und das andere Mal das Goethes verstanden wissen wollen? Die analytisch schematische, die, auch zur Not als Formel ohne Inhalt, als ein Korrektes für sich bestehen kann, — und die integrale, aus innern Wirkungen und Ursachen jeden Individualfalles organologisch immer neu erwachsende, die deshalb vom bewegenden Inhalt nicht zu trennen ist. Zugleich liegt im Begriff der korrekten Form der andere des Insichruhens, des harmonisch gebundenen Daseins, während die Vorstellung von gestaltenden Wirkungen und Gegenwirkungen auch die vom Werden, vom unendlichen Fluß, vom Sichentwirken in sich schließt; etwas Musikalisches also. Nicht von Konvention und Menschensatzung, vom schöpferischen Gebären der Natur soll die Gestalt ihr Gesetz empfangen. Das ist Goethes Meinung, wie es die Dürers war. „Was die Schönheit ist, das weiß ich nicht. Wahrlich aber steckt die Schönheit in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie." Bei Goethe heißt

[1] Propyläen. Ersten Bandes zweites Stück I. Kapitel.

das in der Einleitung zu den Propyläen, ersten Bandes erstes Stück, „... so ist es besonders in der neuen Zeit noch viel seltener, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint."

III

Gestalt der Graphik

Deutsche Künstler haben eine besondere Vorliebe für alle Graphik; für die reine Zeichnung wie für den Bilddruck. In der Kunstgeschichte keines romanischen Volkes spielt die Zeichnung eine ähnlich bedeutende Rolle. Sehen wir uns nach Beispielen aus der Frühzeit der graphischen Kunst um: In Italien pflegen den Kupferstich die Leiter einiger Hauptwerkstätten —. als Lehrmittel. Maler und Bildhauer, die ihre Studienblätter früher nur wenigen Schülern zugänglich machen konnten, freuen sich, ihre Muster jetzt in vielen Abzügen ins Land hinausschicken zu können. Mehr als einen bequemen Ersatz der Handzeichnung sieht man im graphischen Erzeugnis dort nicht. Deutschland achtet darin etwas Höheres und pflegt die Graphik als eine Kunst für sich. Leute, wie der Hausbuchmeister, der Meister E. S., Martin Schongauer und vollends Dürer, erfinden und gestalten eigens für den Bilddruck. Nach gedruckten Blättern guter Hand ist im Volke die lebhafteste Nachfrage; deren Sprache versteht ein jeder, und in den Einzeldrucken, mehr noch in den Blockbüchern, hat die alte deutsche Bildkunst ihr Allereigentümlichstes hervorgebracht. Schongauers, Dürers, Cranachs oder Altdorfers Passionen, Hans Holbeins Totentanz und die Bilder zum alten Testament, — das sind *unsere* Monumentalwerke, unsere Sixtinische Kapelle, unsere Medicigräber, unsere Vatikanischen Stanzen, unsere Irdische und Himmlische Liebe. Als Dürers Graphik über die Alpen vordringt, macht sie dort zwar Schule; aber nicht in dem Sinne, daß infolge solcher Befruchtung nun auf italienischem Boden auch eine eigene Monumentalgraphik erwüchse. Weit stärker als durch ihre graphische Sprache und Gestalt wirkten Holzschnitte und Stiche des Nürn-

bergers durch ihr Gegenständliches, ihre Erzählungskunst; und deshalb sind die Nachwirkungen in der Malerei Italiens wohl ebenso stark wie in der dortigen Bilddruckkunst anzutreffen; so bei Raffael, Andrea del Sarto und Tizian. Dürers graphisch-technisches Verfahren aber wird vorbildlich für die — Reproduktionsstecher, die im Bilddruck eben vor allem ein Mittel sehen, berühmte Gemälde, Skulpturen, Bauwerke (oder auch Entwürfe zu solchen) der Welt bekannt zu machen. Sie sehen in der Graphik nicht, wie man es in Deutschland tut, die eigenartige Großkunst, sondern nur eine Kunst zweiten Ranges, ein Mittel zum Zweck.

So, wenn auch in etwas anderem Sinne, stand es dort ja letzten Endes auch mit der Bewertung der Künstlerzeichnung selbst. Denn den „Handriß" erachtete man in Italien auch nur mehr oder minder als eine bloße Etappe auf dem Wege zum eigentlichen Werk. Entwurf oder Studie — rasche, vorbereitende Notizen, bestimmt, ihre eigentliche Erfüllung erst im Gemälde, im Bild- oder Bauwerk zu finden. Raffael hat nie gezeichnet wie Dürer oder Altdorfer, um mit Metallstift, Tuschfeder, Kohle oder Rötel ein für sich bestehendes, in sich abgeschlossenes und, so wie es ist, mit diesem und nur mit diesem graphischen Mittel mögliches Kunstwerk hervorzubringen. Seine Zeichnungen sind Studien, Entwürfe, im höchsten Falle sogenannte Bestellzeichnungen, d. h. Niederschriften des endgültigen Werkes für den Auftraggeber, damit dieser sich vom definitiven Aussehen der bestellten Sache einen Begriff machen könne. Ob in Feder oder Stift, — das ist für die Gestalt des Ganzen im Grunde belanglos. Man wählte die Mittel nach ihrer Zweckmäßigkeit; für die kleine Skizze die Feder, für den großen Karton die Kohle. Feder oder Kohle werden aber nicht gewählt, weil die eigentümliche Sprache des einen oder anderen Materials für die Ausdrucksnotwendigkeiten der erstrebten künstlerischen Gestalt von wesentlicher Bedeutung sind. Die Formen,

die der Zeichner gerade festgelegt, sind ja doch in Stein oder Farbe gedacht, nicht aus dem graphischen Element erfunden.

Vorbereitende Skizzen, Entwürfe, Modell- oder Draperiestudien und Bestellzeichnungen gibt es natürlich im Norden auch, da es ja auch Gemälde und Bildwerke gibt, zu deren Zustandekommen Derartiges eben nötig ist. Daneben aber leben jene Zeichnungen und Bilddrucke, die keinen höheren Zweck verfolgen als sich selbst und ihre eigene, vollständig zeichnungsgemäße Gestalt. Altdorfers oder Wolf Hubers Landschaften sind in den seltensten Fällen bloße Zwischenstationen auf dem Wege zum endgültigen Werk. Sie wollen Zeichnung sein und als nichts anderes bewertet werden.

Und wenn Dürer mit feinem Metallstift zeichnet, so hat das Werk, welches entsteht, sein ganz eigenes, dem Metallstift und dessen Eigenart eng verwandtes Wesen. Es ist etwas anderes, als wenn er mit der leichten Feder auf dem Papier spielt oder gewaltig mit der Kohle darüber hinfurcht. Jedes graphische Material hat ihm seine eigene Sprache, seinen eigenen Tonfall, seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten und Aufgaben; deshalb auch bleiben einem jeden seine eigenen Stoffgebiete vorbehalten. Wenn er die Leidensgeschichte des Herrn im Holzschnitt predigt, trifft er schon eine andere Auswahl der wesenhaften Episoden aus der Schrift, als wenn er sie im Kupferstich zu erzählen unternimmt. Die Erzählungsweise und die ganze Stimmung sind in beiden Fällen grundverschieden. Der Unterschied ist nicht geringer, als wenn Beethoven seine sinfonischen Gedanken in den Formen der Kammermusik oder in denen des orchestralen Stils ausspricht. Der Vergleich stimmt nicht in allen Punkten, aber er mag doch eine wesentliche Seite des Problems beleuchten helfen. Man kann in solchen Dürerischen Werken nicht einfach die Techniken vertauschen. Die „Apokalypse" wäre im Kupferstich formal unmöglich (wie man an den verschiedenen alten stecherischen Nachbildungen, wo offenbar nur das gegenständlich-illustrative gefaßt worden ist, leicht feststellen kann).

Die Erfindung ist von vornherein eine andere in dieser wie in jener Technik. Es handelt sich da um die denkbar vollständigste Einfühlung in das Material. Um ein Verstehen seiner innersten organischen Gesetzlichkeit, um ein Sehen mit seinen Augen, um ein Reden mit seiner Zunge. Dürer versteht das Holzschnitt- oder Federmäßige jedesmal als etwas besonders Organisiertes. Er läßt sich von den jeweiligen technischen Möglichkeiten mächtig anregen; er verfeinert sie, wie nur je ein Luther oder Goethe die Wortsprache verfeinert haben. Aber er sieht auch die Stärke, die in den natürlichen Schranken jeder Technik liegt! Es fällt ihm nicht ein, dem Griffel oder Schneidemesser etwas abzufordern, was deren natürliche Fähigkeiten übersteigt. Er müht sich nicht ab, die Knorrigkeit des Holzschnitts zu unterdrücken; im Gegenteil, er holt alles heraus, was diese beste Kraft des „Holzwerks" hergibt. Der mühsame Kupferstich ist schmiegsamer und erlaubt es, der natürlichen Anmut des Wirklichen näherzukommen. Dafür fehlt diesem wieder die gleichsam selbstverständliche Anlage zur Übertreibung aller Form; der Holzschnitt ist ausdrucksvoller. Und als Dürer mit der Metallplatte einmal etwas besonders Expressives zu sagen hatte, erfand er die neue Technik der Radierung auf Eisen, deren abkürzende und übertreibende Sprache dem Holzschnitt nahe steht, während sie dessen relative Linienweichheit durch wahrhaft „eiserne" Starrheit ersetzt.

Nun haben aber die großen deutschen Graphiker durchaus nicht nur mit dem Griffel gezeichnet. Das Eigenartigste und Deutscheste, was wir von Dürer, Baldung, Altdorfer und so manchem anderen besitzen, sind Linienspiele feinsten Geflechtes, schwarz-weiß, meist auf starkfarbigem Grunde, die mit dem Pinsel — also dem Werkzeug des Malers — ausgeführt sind. Ist das nun noch Graphik und nicht vielmehr Malerei? Das „Gemäl" war für Dürer nach seinen eigenen Worten „ein fleißig Kläubeln" mit dem Endziel, „das Auge vollkommen zu betrügen". Malerei seit etwa 1400 ist in ganz anderem Maße, als alle Graphik, illusionistisch eingestellt.

Darin, daß sie das Bild eines Naturausschnittes mit dem deutlichen Bestreben nach objektiver Richtigkeit und Vollständigkeit des optischen Eindrucks geben will, unterscheidet Malerei sich grundsätzlich von aller Graphik. Das besondere Temperament des Pinselstrichs und der dekorative oder expressive Eigenwert des Farbflecks haben zwar auch in der Malerei ihre eigentümliche Bedeutung; aber es fehlt ihr doch der prinzipielle Verzicht auf Naturwahrheit und „Augenbetrug", der den graphischen Künsten eignet. Denn alle Graphik ist von Haus aus naturfern. Sie rechnet mit dem Verzicht auf Farbe und sieht dafür ihre Stärke in der Beschränkung auf den Kontrast weniger Tonwerte. Man nennt sie ja auch (summarisch und nicht ganz richtig) „Schwarz-Weiß". Graphik läßt das Papier als solches (keineswegs nur als Lichtwert) mitsprechen; der Plattenrand will mitgesehen werden, d. h. der Rahmen soll nicht wie ein Guckkasten unmittelbar um ein Stück Wirklichkeit gelegt werden. Vor allem aber sieht alle Schwarz-Weiß-Kunst — gestützt auf diese betonten Momente der Naturferne — ihr eigentlichstes Gestaltungsmittel in der sichtbar mitsprechenden, ja, den Ausdruck ganz unmittelbar tragenden zeichnerischen Struktur, in dem Verlauf des einzelnen Strichs. Das ist es, was einen Holzschnitt, eine Kohle- oder Federzeichnung am meisten davor bewahrt, als „Augenbetrug" zu wirken, daß z. B. Licht und Schatten nicht, wie in der Malerei, malerisch gleitend die Körperflächen umspielen, vielmehr Linienscharen ihre Eigenbewegung entfalten, Melodien, Rhythmen und Gestaltmotive entwickeln, Arabesken aufblühen lassen. Und deshalb sind auch jene Pinselzeichnungen, von denen oben die Rede war, — selbst wenn sie, wie bei den Dürerschen zum Helleraltar, als Studien auftreten — echte Graphik, nicht Malerei; das unvergleichliche, geheimnisvolle, und doch so ganz durchsichtige Liniengeflecht macht sie dazu.

Natürlich kommt zugleich mit der also bloßgelegten Handschrift, die im Sichentfalten der Linienströme gewissermaßen das Werden

und Sichentwirken der ganzen Bildgestalt spiegelt, auch die Eigenart des Materials, in dem der Zeichner denkt und aus dem er erfindet, in hohem Grade zu Wort. Graphik ist deshalb im tiefsten Verstande kunstvoll organisierte Materie. Das spröde Holz spricht und das blanke Kupfer, das plumpe Schneidemesser, der geschmeidige Stichel und die hurtige Radiernadel; die leicht aus der Feder rinnende Tusche und die trocken stumpfe Kohle, der saftig knirschende Kreidestrich und der spitzig harte des Silberstiftes; das stumpfe, saugfähige und das glatte, mit Knochenmehl grundierte, das naturfarbige und das mit dem Pinsel getönte Papier.

Ist es, nach allem, was im zweiten Kapitel von der Eigenart des deutschen Sehens gesagt worden ist, nur ein Zufall, daß deutsche Kunst in der Graphik ihr eigenstes Feld gefunden hat? Mußte sie es nicht gerade hier finden, wo alles ihrem eigensten Wollen entgegenkam: die Möglichkeit, statt der Sachwiedergabe Neuschöpfung innerlich geschauter Zusammenhänge in der dem Bildmaterial individuell eigentümlichen Sprache herausstellen zu können, statt des Daseins ein Werden in sichtbarer Gestalt, statt des metrisch Formelhaften ein rhythmisch Organisches, statt des Korrekten ein Konsequentes aus den Besonderheiten der Bildsubstanz laut werden zu lassen?

Bemerkenswerterweise haben deutsche Zeichner das Stärkste, was sie zu sagen hatten, aus dem Gedächtnis und nicht unmittelbar vor der Natur geschaffen. Niemand kann zweien Herren dienen. Aus den Möglichkeiten des graphischen Materials schöpferisch die organisch notwendige Gestalt hervorgehen lassen — das schließt an und für sich schon die objektive Wiedergabe des Modells aus. Ein Zeichner wie Altdorfer erlebt die Natur als ein Netz innig verknüpfter Linien. Er prägt seinem Gedächtnis den Raum samt Licht und Farbe als eine Linienbewegung ein; jegliche Einzelheit und jeglicher Zusammenhang haben teil am Gesamtrhythmus. Wenn er die so gewonnene Vorstellung dann zeichnend aus der Erinnerung

reproduziert, so setzen ihn gerade die elementaren Mittel der Zeichnung instand, mit dem an- und abschwellenden, rhythmisch kurvenden Strich Einheit, Wuchs und Bewegung des Raumes aus der Natur herauszureißen, kräftiger und nachdrücklicher, als es ein aufs gewissenhafteste abkonterfeiender Maler mit den unvergleichlich viel reicheren Mitteln seiner Kunst vermag.

Zeichner sein im deutschen Sinne, das heißt einmal: die lineare Einbildungskraft schöpferisch vom Augenerlebnis anregen zu lassen; es heißt zum anderen: der Linienrhythmik, die da auf dem Papier entsteht, die organische Auswirkung gestatten, ein einmal angeschlagenes Gestaltmotiv weiter denken, — kurz: den geheimnisvollen Wachstumsprozeß der bewegten Linienschnörkel belauschen, sich seinem organischen Gesetz fügen und sich von ihm tragen lassen. Für deutsches Sehen in der Graphik ist also Bildgestalt wiederum das, was lebensvoll von innen heraus die Gesamtbewegung treibt und so im Ganzen notwendig wird. Die Linie als gestaltendes Mittel — in ihrer Schwarz-Weiß-Erscheinung — gilt dem Graphiker als die eigentlich wirkende Ursache alles optisch Sprechenden. Darum muß die rein zeichnerische Arabeske (musikalisch ausgedrückt: das Motiv) im Bildgefüge genau so absolut herrschen wie im Satzgefüge das Wort.

Verglichen mit dem Zeichner hatte der Maler Dürer nur geringe Empfindlichkeit für das eigentliche Mittel der Malerei, das Koloristische. Für alles, was nicht irgendwie Zeichnung hieß, scheint ihm bis zu gewissem Grade die künstlerische Sinnlichkeit gefehlt zu haben. Keines seiner gemalten Werke ist eigentlich im tieferen Sinne Malerei; die große Kraft, die dennoch darin waltet, hat ihren Ursprung in der Graphikernatur des Meisters. Es gibt denn auch in seiner Malerei keine rechte Entwickelung, wie er sie auf graphischem Felde doch in so gewaltigem Ausmaße in rascher Zeit durchlaufen hat; man vergegenwärtige sich nur einmal den Entwickelungsweg von den Baseler Holzschnitten bis zu denen des

Marienlebens, der in rund fünfzehn Jahren zurückgelegt wurde! Dazu gibt es in Dürers Malerei keine Parallele! Als Graphiker aber fühlt er sich im echtesten Verstande als der prometheische Schöpfer seiner eigenen Welt, weit weg von allen Verpflichtungen zur Nachahmung der Natur; „durch die Kraft von Gott verliehen, alle Tage viel neuer Gestalt der Menschen und anderer Kreaturen auszugießen und zu machen, die keiner zuvor gesehen oder gedacht hat." Man braucht dabei gar nicht an seltsame Phantasiegebilde, wie etwa an die apokalyptischen Tiere zu denken; auch von der Lösung der objektivsten, zu einfacher Wiedergabe der Erscheinung auffordernden Aufgaben, von seinen Bildnissen nämlich, muß gesagt werden, daß sie die porträtierten Persönlichkeiten, so als habe sie noch keines Menschen Auge zuvor recht erschaut, „aus der Natur herauszureißen" vermögen. Der „Oswolt Krel" (Abb. 8) erscheint da mit einem Male als die von dämonischem Wollen beseelte Persönlichkeit, weil Dürers schöpferische Gestaltungskraft alle Formung aus dem einen dynamischen Grundmotiv ableitet: Wie das Wäldchen aus der Tiefe, so reckt sich auch der Mann ins Überhohe hinauf; dadurch erleben wir das „Hochstehende" und die Wucht des herabgeschleuderten Blickes so ungewöhnlich stark. Der ganz holzschnittmäßige Kontur kommt hinzu; er züngelt empor, reckt sich, holt zu mächtigen Buckelungen aus; vermehrt wird seine Durchschlagskraft durch die gellenden Farbgegensätze, die er einschließt. Man vergleiche damit das, der allgemeinen Bilddisposition nach ganz ähnliche, in allem, was Form heißt, aber so vollständig andersgeartete Berliner Giorgione-Porträt (Abb. 9). Alle zeichnerischen Elemente haben in ihm nur begrenzenden und gliedernden Sinn. Die leibliche Erscheinung in schöner, ruhiger, räumlich bestimmter Existenz eines atmosphärisch gebundenen Kolorits. Der Kontur, ohne alle Übertreibung, sorgt nur für Ordnung und Harmonie. Seine Vorstellung vom Wesen der Gestalt liegt dem Deutschen wie ein Zwang so im Blute, daß er selbst da, wo er fremde Vor-

bilder nachbildet, unwillkürlich die fremde Form zertrümmert und seine eigene an ihre Stelle setzt. Wirklich starke, schöpferische Persönlichkeiten sind ja nie „Abschreiber" des Fremden; sie „übersetzen" es nur in das ihnen gemäße Idiom. Der Vergleich von Übersetzung und Original ist sehr lehrreich; gerade da, wo es gilt, das deutsche Formproblem in seiner Besonderheit genauer kennen zu lernen. Die Literaturgeschichte (neuerdings auch die Musikgeschichte) ist diesen Weg schon gegangen, um an dem Verhältnis zwischen Original und Übersetzung etwa den Gegensatz von französischem und deutschem Empfinden nachzuweisen. Auf Grund einer Vergleichung des französischen Rolandsliedes mit seiner frühmittelhochdeutschen Nachdichtung durch den Pfaffen Conrat hat z. B. R. M. Meyer[1] sehr klar gezeigt, wie an Stelle der typisch-konventionellen Figuren des französischen Epos psychologisch individualisierte Persönlichkeiten von ganz eigener Physiognomie treten, wie statt gehäufter, den Figuren kostümgleich übergezogener typischer Charakterattribute nur ein einziger, aber psychologisch ungemein scharf zeichnender Charakterzug hervorgehoben wird, wie in anderen Fällen liebevollste Detailbeobachtung und miniaturartige Kleinmalerei den französischen Schemen Blut und Seele leiht usw.
Auf ähnliche Weise verglichen, gäbe auch die Gegenüberstellung von Werken der bildenden Kunst reichen Aufschluß über die Eigenart der deutschen geistigen Einstellung. Die Empfindung zu ermitteln, ist aber hier nicht unsere Aufgabe; unser Ziel ist Erkenntnis der Formprobleme. Eine bessere Methode, ihnen nahe zu kommen, als die vergleichende läßt sich nicht denken.
Dürer hat einmal ein paar Stiche des Paduaner Frührenaissancemeisters Andrea Mantegna in Zeichnungen, die jetzt die Albertinasammlung besitzt, kopiert (Abb. 10). Themen aus der antiken Mythologie. Ihre Formmotive stammen von römischen Sarkophagreliefs, und hauptsächlich um der Antike willen hat Dürer die

[1] Die deutsche Literatur ... 57 ff.

Stiche wohl abgezeichnet. Solange man nur das Gegenständliche ins Auge faßt, erscheinen die Zeichnungen als ganz wörtliche Kopien. Bei näherer Betrachtung der Form aber erkennt man bald, daß es sich weniger um Abschrift, als vielmehr um Übersetzung lateinischer Formeln ins Deutsche handelt. Umrißlinie und zügige Binnenmodellierung sind mit neuem Leben erfüllt. Dürer erlebt den Wuchs dieser „Meergötter und Kentauren" (Abb. 11) und das Gesamtgeschehen von innen heraus mit. Der Rhythmus seines Erlebens strömt dem Zeichner unmittelbar in Hand und Feder. Der Strich, wie er mit eigenwilliger Energie an Gelenken und Muskeln ausholt, hat seine eigene, unheimliche Lebendigkeit.
Solche Vitalität in der Linie ist auch Künstlern der romanischen Nationen eigen gewesen. Man denke nur etwa an Michelangelos Aktstudien, in deren Strich die ungeheure motorische Nacherlebensfähigkeit des großen toskanischen Bildhauers Niederschlag gefunden hat. Deutsche Linienlebendigkeit aber hat das Besondere, daß sie gar nicht an die Vorstellung von körperlicher Funktion geknüpft ist. Nicht aus dem Willen, das Bewegte „darzustellen", schreibt sie sich her, sie ist vielmehr Bewegung an sich, rhythmische Eigenkraft; und ist in diesem Sinne freilich ebenso eigentümlich wie wesenhaft für das Werden der deutschen Bildgestalt.
Mantegnas Grablegung (Abb. 12) ist gewiß voller Bewegung. Aber sie wird nur an dem, was dargestellt ist, laut, ist nicht gleichsam eine Energie der darstellenden Bildform. Der Träger stemmt sich gegen die Last der Leiche, den verzweifelten Klageschrei aus Magdalenas verzerrtem Munde begleiten in die Luft geschleuderte Arme, fliegendes Haar und wild flatternder Mantel. Auch die zwischen Hell und Dunkel heftig wechselnde, zerrissene Lichtbewegung ist Stoff der Darstellung, nicht eine Eigenschaft der darstellenden Form selbst. Man blicke hinüber auf Dürers (sicher in Einzelheiten von Mantegna abhängigen) „Sternenfall" aus der Holzschnittfolge der Apokalypse (Abb. 13): auch hier Verzweiflung, Schreien,

Händeemporwerfen. In der Schilderung solcher Erregtheit erschöpft sich jedoch die Bilderzählung nicht, sie ist nur eine Begleiterscheinung, ja, genau besehen nur eine Auswirkung der — gar nicht von Gegenständen und Personen, sondern von der reinen Linienbewegung ausgehenden — Gesamtströmung. Das Erlebnis des Sternenfalles versinnlicht sich für Dürer in Gestalt einer Linienkaskade in fächerförmigem Absturz, die, am Boden auftreffend, nach rechts und links auseinanderstäubt, an der Erde hinwogt und endlich an den Bildrändern aufbrandet. Die sämtlichen Linienscharen der Schatten sind ein Teil dieser unerhörten Bewegtheit, die — in gleichem Wellenduktus — als Erde, Gewand, Fleisch, Staubwolke dahinrauscht. Die der gestaltbildenden Linie innewohnende Dynamis, die lineare Funktion, deren Rhythmus, vervielfacht in parallelen Strichlagen, die abschließende Gesamtform des Bildes bedingt, diese aus dem Stimmungsgehalt des künstlerischen Erlebnisses neu erzeugte S p r a c h g e s t a l t der Erregung — die ist das eigenste Eigentum der deutschen und keiner anderen Kunst. Mantegnas Hand bleibt ruhig, mögen die Figuren, die sie schildert, noch so aufgeregt gestikulieren. In stählerner Präzision umschreibt der Umriß die Körperformen, die Schatten bestehen aus geradlinig parallelen Schraffuren, die sich nicht einmal um organische Fortsetzung der Konturbewegung bemühen. Man könnte diese Schattenlagen ganz aus dem Bilde herausheben wie ein Rasterfeld oder sie durch Tuschlagen von gleichem Ton (aber nun ohne eigene Liniengestalt) ersetzen, ohne daß durch solche Veränderungen die Erscheinung ihre sinnliche Bestimmtheit oder den Ausdruck der Emotion verlöre. Derselbe Versuch bei Dürer würde den Verlust sowohl der Erregung wie überhaupt der Bildeinheit, ja, der Gestalt bedeuten. Eher könnte man sich das Gegenständliche wegdenken! Im suggestiven, eigenkräftigen Rhythmus der Linienscharen liegt das Geheimnis seines Ausdrucks beschlossen. Nur für stumpfe Augen wird es deutlicher durch figürliche Schilderung und Gestikulation.

Der Vergleich dieser Art von Übersetzung macht den generellen Unterschied klar: Der Italiener gibt ein sehr scharfes Abbild vom Vorgang, ein lebendes Bild voll klarer Zuständlichkeit, eingeordnet in ein metrisch gegliedertes System – eben in die „Form", die an sich des Inhalts nicht bedarf. Den Regisseur bewundern wir, der so wirkungsvoll ordnet, und die Schauspieler, weil sie ergreifende Darsteller sind, den Zeichner aber, weil er sie so lebendig zu schildern weiß. Stoff und Gehalt wird durch seine Form be-zeichnet. Bei Dürer hingegen ist die Zeichnung selbst sinnlicher Ausdruck des Gehalts. Er zwingt uns in eine reißende Linienströmung hinein, aus deren Strudel sich Raum, Figuren, Gebärden, Erdboden, Vegetation, Licht und Schatten herausentwirken. Energie und Dynamis der Linie sind das Elementare an der Gestalt des Bildes. Die spüren wir, ehe wir überhaupt zur Betrachtung der Einzelheiten zugelassen werden. Ein derartig organisch werdender, kontrapunktisch verschmelzender Bewegungsstrom (unter der Herrschaft eines einzigen linearen Grundthemas, aus dem die Stimmführung im Großen wie auch jegliche Linienstimme im Kleinsten irgendwie abgeleitet zu sein scheint nach dem Gesetz, das die gleichzeitige Musik unter dem Schlagwort „omnes ex una" kennt – in diesem Falle der Absturz und das Aufgischten der Sterne) – ein derartiger Bewegungsstrom läßt sich nicht auf dem Wege der „Darstellung" eines Naturmodells gewinnen.

Der Hinweis auf die gleichzeitige Musik der Germanen führt noch tiefer in die eigentümliche Gesetzlichkeit der deutschen Form. Die Art und Weise, wie die altdeutschen Zeichner die Bildgestalt sich aus einem rhythmisch und dynamisch ausdrucksvollen Linienthema entwickeln lassen, hat an und für sich schon etwas im engeren Sinne Musikalisches. Das Kunstwerk, dessen Form mehr ein Werden als ein Sein zu zeigen sich bemüht, kann bei bloßer Betrachtung „auf einen Blick" seinem besten Wesen nach gar nicht aufgenommen werden. Es will vielmehr – durchaus ähnlich der Musik – im

Verfolg der Linienströmung, nicht nur im gleichzeitigen Erklingen mehrerer Stimmen, sondern auch im zeitlichen Nacheinander (eben im Rhythmus!) abgelesen werden. Wie ja denn auch deutsche Bildkunst sich mit Vorliebe der zyklischen Mitteilungsform bedient: im Blockbuch, in Dürers Apokalypse, den Passionen, dem Marienleben, in Holbeins Bildern des Todes u. a. und im Wandelaltar mit seiner oft dramatischen Aktfolge: Grünewalds Isenheimer Altar.
Über dies hinaus besteht da auch — wie angedeutet — eine unmittelbare Verwandtschaft des musikalischen und des bildlichen Gestaltungsprinzips, die man namentlich im XV. Jahrhundert nicht übersehen darf, weil ja in dieser Epoche der germanische Norden — seiner Eigenfähigkeiten sich besonders bewußt — sich mehr denn je gegen romanische Einflüsse abgeschlossen hat und auf beiden Kunstgebieten die europäische Führung besaß. „Die höchst, Blütezeit der mehrstimmigen Vokalmusik“ liegt in diesem Jahrhundert und ihre größten Meister waren Niederländer, Dufaye Ockeghem, Obrecht und Josquin, der Liebling Luthers. Die Form, die diese Meister gepflegt haben, „beherrscht zwei Jahrhunderte hindurch fast ausschließlich die Gestaltung des kunstmäßigen Tonsatzes mit dem Gesetze, welches sie für die Gedankenentwicklung ausgebildet hatten. Dieses Gesetz hieß: Einheit in der Mehrheit, Festhalten am gegebenen Thema, gründliche Ausnützung seiner wesentlichen Züge. Von diesem Grundsatz gingen auch die vielgetadelten Künsteleien, die ausgeklügelten und ausgetüftelten Nachahmungen aus, welche von den Messen der Ockeghem und Obrecht an den Sinn der auf Josquin folgenden Niederländer so ungebührlich gefangen nehmen“[1].

[1] H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. Leipzig 1916, II 1. S. 145 f. — Gerade diese Auswüchse machen den bestehenden inneren Zusammenhang zwischen bildender und musikalischer Kunst hinsichtlich des in beiden herrschenden Gestaltungsprinzips unbezweifelbar: Mutatis mutandis könnte die nachfolgende genauere Erläuterung auch zu irgend einer Manieristenzeichnung des deutschen späteren XVI. Jahrhunderts geschrieben sein; das tertium comparationis ist das thematische Motiv, in der Musik

Im selben Sinne, wie wir von „absoluter Musik“ sprechen, gibt es freilich keine absolute Bildkunst. Musik kann sich völlig klar aussprechen durch die melodische, harmonische und dynamische Entwicklung eines Motivs, das nichts anderes „vorstellt“ als eben ein musikalisches Thema. Bildkunst ist aber immer irgendwie Darstellung. Die Vokalmusik, welche das Wort hinzunimmt und die damit ausgesprochenen Gedanken darstellen kann (ob sie das muß, steht hier nicht zur Erörterung), liegt zum Vergleich näher. Es bedarf da wohl keiner ausführlicheren Erläuterungen. Wer an Kantaten Bachs, an Arien aus Mozarts späten Opern, an Lieder Schuberts denkt, der weiß, wie eng da die Gestaltung des musikalisch-thematischen Materials mit dem vertonten Wort- und Gedankenstoff Hand in Hand geht, wie des Komponisten geistige Auffassung der Dichtung die musikalische Formung bedingt, wie das Gedicht vertieft, oder wie die in ihm zwar latente, aber von anderen zuvor noch nicht erfaßte Tiefe durch kongeniale musikalische Deutung aufgedeckt wird. Was für blutlose Schemen sind nicht der Don Juan, der Komthur oder die Donna Anna in da Pontes Text, und was für lebenstüchtige, psychologisch vielseitige Charaktere hat Mozarts Musik daraus gemacht![1] Welches Seelendrama entschleiert uns Schuberts Erlkönig, und welch ein simples Ding war es zuvor noch in Corona Schröters oder selbst in des alten Reichardt strophischer Vertonung![2] Die musikalische Form — in

als melodisches, in der Zeichnung als lineares Gebilde. „In dieser Periode wurde es der höchste Triumph, mit einer einzigen Notenzeile sämtliche mit einander singende Stimmen versorgen zu können. Die erste singt das Thema, wie es geschrieben steht, die zweite schneller oder langsamer in einem ganz anderen Rhythmus, eine dritte läßt alle Pausen weg, fängt mit dem Ende an, die vierte kehrt vom Anfang aus alle Intervalle um, usw. Diese Auswüchse schwinden vom Ausgang des XVI. Jahrhunderts wieder.“ (a. a. O.) Der Zeichnung fehlt nur die besondere Note des „tiefsinnigen in der Form“, die, als ein scholastisches Erbe, die Mehrzahl dieser, eben für den Messedienst bestimmten Kompositionen kennzeichnet.

[1] Vgl. H. Abert, Mozart, Leipzig 1919/21, II. S. 475 ff.

[2] Beide abgedruckt in M. Friedländer, Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert. Stuttgart und Berlin 1902. I. II. S. 164 und 200.

romanischen Ländern auch in der Vokalmusik ein vorwiegend tektonisches Gebilde — wird in den germanischen in solchen Fällen von der geistigen Idee diktiert.

In ähnlichem, wenn auch noch höherem Sinne wie der lyrische oder dramatische Gesang, ist die bildende Kunst Darstellung. Nur in der Zierkunst, die man aber ihres schmückenden Zweckes wegen kaum vergleichen darf, hat der Künstler die Möglichkeit, frei von allen Zwängen der Darstellung „absolute" Linienmusik zu machen.

IV

Gebärde der Linie und des Lichts

Linie und Licht als Gestaltungsmächte

Daß die deutsche graphische Bildgestalt sich aus Linienthemen von eigener rhythmischer, dynamischer und melodischer Ausdruckskraft, also aus einer mehr oder minder musikalisch organisierten Werdensform entwickelt, haben wir erfahren. Die nächste Frage ist nun die: in welchem Verhältnis diese Gestaltungsweise zur darstellerischen Aufgabe stehe. Irgendwie muß das doch greifbar werden, da die so eigenartig beschaffene Form ja in jedem Falle der besonderen geistigen Auffassung des gegebenen Stoffes dienstbar ist.

Das stärkste Mittel, Empfindungen auszusprechen, hat jeder Mensch, sofern er nicht mit Worten spricht, in Mimik und Geste. Aus Haltung und physiognomischen Zügen entnehmen wir, ob von Schmerz oder Lust die Rede ist. Die Geste unterstreicht, sie ist aber ferner dazu da, den zwischen mehreren Personen bestehenden Beziehungen sinnlich bestimmte Gegenwart zu leihen. Darauf baut sich deshalb der Ausdruck aller darstellenden Künste irgendwie auf, ob Schauspieler auf der Bühne stehen, oder ob Menschen im Bilde gezeigt werden. Sofern der Bildner ausdrucksmäßig bestimmt erzählen will, wird er die Gebärde in irgendein festes Verhältnis zur Gestalt seines Bildes bringen müssen.

Unserer Untersuchung mag „das Gebet am Ölberg" dienen; ein Bildvorwurf, in dem die Gebärde eine erhebliche Rolle spielt. Jesus ist mit drei Jüngern hinausgegangen an den Ölberg „Und er riß sich von ihnen einen Steinwurf weit und kniete nieder und betete und sprach: Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe! Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn. Und es kam, daß er mit dem

Tode rang und betete heftiger. Es ward aber sein Schweiß wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde."

Die italienische Kunst ist reich an wundervoll empfundenen Beterfiguren. Das Flehen in allen Abstufungen, von der göttlichen Ruhe des Überdersachestehens bis zur Angst der Verzweiflung ist von den großen Meistern dargestellt worden. Auch für die drei Schläfer hat man ausdrucksvolle Motive gefunden. Ich kenne aber in italienischer Kunst nicht eine Darstellung der Geschichte, in der dieses dumpfe Schlafen oder dieses Gebet über die Einzelpersonen hinaus auf die Gesamtform Einfluß gewonnen hätte. Das ordnende System besteht für sich, unabhängig von mimischem oder gebärdlichem Ausdruck. Ob Bellini, Mantegna, Basaiti, Perugino, Venusti (nach Michelangelo), Garofalo, Correggio oder wer sonst auch das Thema behandelt hat, immer ist es den Malern darauf angekommen, in der Bildform vor allem eine lebenswahre Bühne auszubilden, die der Hauptfigur volle Entfaltung ihrer Gebärde gestattet, die räumliche Beziehung zwischen den schlafenden Jüngern „unten" und dem Beter „oben" und auch das Herankommen der Häscher aus der Stadt klar erkennen läßt. Die Landschaft bleibt Schauplatz, spricht wohl gegenständlich stimmungsvoll mit (Abendrot bei Bellini, vom Engel magisch durchstrahlte Nacht bei Correggio), wird aber nie so in den Bildorganismus einbezogen, daß sie gewissermaßen ein Teil des Gebets, ja, eine bloße, andere Erscheinungsform derjenigen Gebärde wäre, in der sich — für den deutschen Gestalter — der eigentliche Gehalt der Szene verdichtet, um nicht zu sagen erschöpft.

Gehen wir eine Reihe deutscher Ölbergbilder durch! Martin Schongauer (Abb. 14). Christus kniet hoch oben vor einer Felskanzel, zu deren Füßen die Jünger zusammengeballt schlafen. Der Engel erscheint zu Häupten der Kanzel; Jesus muß, um sich an ihn wenden zu können, den Kopf in den Nacken zurückneigen. Diese rührende Gebärde spricht sehr nachdrücklich, weil das Haupt sich,

von den Schultern ab, über dunkler Felsenbrüstung plötzlich vor weißem Hintergrunde zeigt. Aber damit war noch nicht das erreicht, daß das ganze Bild von dem Rhythmus dieser Gebärde geradezu durchtränkt ist. Sie klingt weiter, und darin liegt das Geheimnis der Form. Vom Fuß bis zum Scheitel ist der Beter in eine Lichtsilhouette zusammengefaßt, die, vollkommen analog, nur aufs doppelte vergrößert, in der Lichtform wiederkehrt, welche vom untersten Jünger in die Felskanzel und bis zum Engel hinaufführt. Dieser letztere neigt sich vom Felsen im selben Winkel und in derselben Richtung wie das Haupt Christi sich von der Schulter abneigt; in dem Bäumchen dahinter ist dann nicht nur diese ausdrucksvolle Kopfneigung, sondern der ganze Gebärdenzusammenklang von Daknien, Armerheben und Kopfneigen noch ein drittes Mal, diesmal in kleinster Dimension, angeschlagen. Drei Wiederholungen ein und desselben Grundthemas geben der Bildgestalt die innere Gesetzlichkeit. Sie folgen sich der Größe nach rhythmisch abgestuft, wie ein gewaltig anwachsendes Bitten.

Der junge Dürer hat für seinen Holzschnitt aus der Großen Passion (Abb. 15) die schöne Gebärde der Hände gefunden, die zugleich Bitte und Abwehr ist: „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir!“ Die Hände sind nicht ergeben gefaltet; erhoben kehren sie sich beide gegen den Engel, als wollten sie den dargebotenen Kelch von sich schieben. Wieder ist es der Felskegel über Jesus, der in der Gestalt seiner obersten, nach links übergreifenden Kanzel dieses Vonsichweisen in suggestiver (vergrößerter) Wiederholung der Silhouette aufnimmt. In seinem äußeren Profil erklingt die Rückenlinie des Beters (mit der eindringlichen Buchtung am Halse), und schließlich erscheint die ganze Gestalt des Knieenden — graphisch etwa als umgekehrtes S zu bezeichnen — als dasjenige ausdrucksvoll bewegte Linienthema, nach dessen Rhythmus sich sowohl der Aufbau des Terrains, wie die einheitliche optische Verknüpfung von Schläfern, Beter und Engel regelt. Die Gebärde des sich aus

den Knieen erhebenden und nach links neigenden Helden wird zur Bildgebärde erhoben, aus der sich die Gesamtgestalt dieses Ölbergbildes im Kleinen wie im Großen organologisch entwickelt. Die Landschaft, ja, die Bildgestalt selbst, erscheint dadurch wie ein einziges betendes Sicherheben, Sichneigen und Abwehren.

Ein andermal — in der Kupferstichpassion — hat Dürer das Motiv des Aufschreiens in der lauten Geste emporgeworfener Arme gegeben (Abb. 17). Die Mittel des Kupferstichs erlauben ihm eine weniger lineare als vielmehr malerisch-lichtmäßige Durchführung. Aus schwarzer Nacht wirft sich der verzweifelte Beter mit weit gespreizten Armen rückwärts. Der Raum macht diese Gebärde mit; er „öffnet sich" gewaltsam nach rechts in die Tiefe: Vorn (in dem parallel zum unteren Rande gelagerten Jünger) wird der Blick festgehalten, dann aber (in den steil gestaffelten zwei Schläfern und dem mit heftigem Linienimpuls auf- und einwärts schließenden Felsen sowie dem diagonal gerichteten Engel) jäh empor gerissen und in die offene Tiefe geschleudert. Ein Licht, das in der Ferne auf den Bergrücken liegt, saugt den Blick hinter den Beter.

Und wieder geht der Meister von einer anderen Gebärde aus (Abb. 19). Matthäus hat das Wort: „. . . fiel nieder auf sein Angesicht". Mag Dürer auch bis zu gewissem Grade an dem wörtlich verstandenen, für seine Mittel gefährlichen Gestus gescheitert sein, — die organische Konsequenz, mit welcher er daraus die ganz neue und eigenartige Gestalt entwickelt, ist erstaunlich! Die Gebärde wird bestimmend für das niedrig-gedrückte Breitformat des Bildes, für die optische Beziehung der Jünger zum Betenden, für die Bodengestaltung und die Lichtnebelstreifen, die sich herabsenken und den Eindruck beklemmender Niedergeschlagenheit vervollständigen.

In der Eisenradierung von 1515 (Abb. 16) kniet der Herr in der Majestät des reinen Profils, äußerlich fast unbewegt, ganz im Vordergrunde. Unerschütterlich ist der Entschluß gefaßt: „Ich trinke

ihn denn, so geschehe dein Wille!" Die Bewegung ist dennoch da; stärker noch als in den anderen, mit der Körpergeste rechnenden Fassungen. In seinem Einssein mit den Ausdruckskräften seines Materials besitzt Dürer die Kraft, die im Grunde übersinnliche, seelische Bewegung sichtbar werden zu lassen. Das eigentlich Aktive ist diesmal weniger der Mensch, als vielmehr das Schicksal, das in einem wahren Linienorkan über diesen Heros hinwegbraust. Mit dem Engel fegt er von oben rechts herein, mit solcher Gewalt, daß der entblätterte Baum bis in die Wurzeln erschüttert und der Raum schier in die Tiefe gestoßen wird. Ist es aber ein natürlicher Sturm oder nicht vielmehr die spontane seelische Kraft des Überwinders, die in der Glorie aus diesem ehernen Profil heraus-knistert? Die Dynamis der Linie selbst wirkt hier so mit der Kraft einer Gebärde, daß sie der körperlichen Geste gar nicht bedarf, um bildgestaltend zu wirken.

Man wird Ähnliches von Rembrandts, um 1655 entstandener Radierung sagen müssen (Abb. 18). „Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel, der stärkte ihn; und es kam, daß er mit dem Tode rang und betete heftiger, es ward aber sein Schweiß wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde." Das geschieht alles ohne lautes Gestikulieren, aber der in zerrissenem Lichte bebende Raum scheint aufzuschreien (kraft des das ganze Bild durchprasselnden Linienhagels) wie in einer einzigen Gebärde des Aufruhrs!

Aus alledem entnehmen wir zur Klärung des Formproblems nicht nur die eigentümliche Anlage führender germanischer Künstler, aus einer an sich sprechenden Ausdrucksgebärde ein Gestaltthema zu gewinnen, das ganz ähnlich wie ein musikalisches Thema wirksam gemacht wird, sondern vor allem auch: die ihnen besondere Fähigkeit zu äußerster Konzentration aller Form auf das eine angeschlagene Thema. Es duldet keine Ablenkung, und ein Gegenthema erscheint höchstens an untergeordneter Stelle. Italienische Kompositionen bedürfen immer der Kontrastmotive. Ihr ganzes, auf das Teil-

mäßige gegründetes, analytisches Formgefüge braucht die Zweiheit, wo im Norden die Einheit das höchste Bedürfnis ist.
Die erhabene Ruhe der im Oberteil von Raffaels Transfiguration (Abb. 20) zum Sprechen gebrachten Frontalität der Erscheinung zieht ihre beste Kraft aus dem Kontrast unruhiger Verkürzungen in der irdischen Szene unten. Grünewald hingegen (Abb. 21) schweißt Wächter, Grab und Auferstehenden in eine unteilbar aufdampfende Bewegung zusammen. Oder, Baldung (Abb. 23) entwickelt aus der einen Spiralbewegung, mit der ein paar Engelsknaben den Leichnam des Herrn kreisend emportragen, jenen unendlich wirbelnden Wolkenraum, der den Blick schwindelnd in seine Tiefen reißt. Und auch, wo Kontraste gegeneinander zu wirken scheinen, wie etwa in Dürers Auferstehung aus der Großen Passion (Abb. 22), da ist die unruhige Ballung der Verkürzungen (unten) doch, im Vergleich mit Raffaels Komposition, nur von ganz untergeordnetem optischen Rang; das tritt völlig zurück. Die feierliche Herrengebärde der sich öffnenden Arme aber wächst und weitet sich in der analogen Gebärde sich auftuender und ausbreitender Wolken. Das Gestaltthema, welches herrscht, ist das großartige Dreieck, das im Echo dieses Gewölks nachklingt und das in der Erinnerung noch zu haften pflegt, wenn all das Begleitwerk längst verblaßt ist.
Nun hat freilich die deutsche Kunst in ihrem Werdegang eine Zeitlang ihre nationale Formtradition bis zu gewissem Grade unterbrechen müssen. Während der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts drohte ihr das Schicksal, in ornamentaler Spielerei zu versanden. Ein Wunderwerk linearer Kontrapunktik wie Schongauers Sebastian am Baume (Abb. 24) konnte neben der klaren Sachlichkeit, mit der man in Italien um dieselbe Zeit einen männlichen Akt durchzubilden verstand, auf die Dauer nicht bestehen. Das Ziel der europäischen Kunst lag nun einmal auf dem Wege zur vollständigen Wiedergabe der Naturerscheinungen. Blieb Deutschland abseits stehen, duldete man es dort, daß von einem

bewegten Leibe nicht gesagt werden konnte, ob er eigentlich stand, hing oder schwebte, so mußte es eben rückständig bleiben. Das eingesehen zu haben, war Dürers großes Verdienst, und ein großer Teil seines Schaffens war deshalb auf dies moderne Ziel gerichtet. Sein Sebastian (Abb. 25) steht mit aller Entschiedenheit fest auf beiden Füßen. Die aktuellen Probleme der Anatomie und Statik sind gelöst, freilich auf Kosten der deutschen Bildgestaltungstradition! Begleitet von einer geraden Bogenlaibung, auf ebenem Boden und an einer starren Säule steht der schön profilierte Menschenleib; die rhythmische Einheit von Umgebung und Körperbewegung, das Weiterspinnen angeschlagener Linienthematik in allem anderen, ist geopfert. Aber nicht auf lange Zeit! In Urs Grafs Sebastian (Abb. 26) ist beides, die Klarheit des Statisch-Anatomischen und die Einheit der rhythmischen Bildgestalt, vereinigt wieder da. Von diesem ist es ganz klar, wie er und daß er hängt. Das ist weniger durch besonders nachdrückliche Aufklärung der muskularen Funktionen, als vielmehr durch die überaus eindringliche Dynamik der Gestaltfunktion geklärt. Aus jedem Federzug, der den Baum und den Körper gestaltet, spricht mit der Gewalt eines Schreis das immer gleiche „Herab". Das Bild als Ganzes ist mit der einen Gebärde des Nachuntenhängens gesättigt. Expressive Ornamentform und sachlich verstandener Inhalt gehen in eins auf. Daß Dürer sich und die deutsche Form trotzdem nicht aufgab, lehrt ein Blatt wie jenes mit dem vom Tod überrannten Reiter (Abb. 28). Die durch keinen Kontrast gebrochene Diagonalbewegung, in die aufbäumendes Pferd, stürzender Reiter, anfallender Tod, Baumwurzel und davonspringender Hund zusammengerissen werden, müßte, so wie sie als einseitig vorgetragene Bildgebärde spricht, von jedem lateinischen Auge als erklärte Barbarei empfunden werden.

Ein ganz ähnliches Schauspiel wie in der Figurendarstellung spielt sich auf dem Felde der Raumdarstellung ab. Die unbehagliche

Verworrenheit des Räumlichen in Schongauers Marientod (Abb. 30) ist in Dürers Holzschnitt (Abb. 31) einer plastisch vollständig klaren Raumerscheinung gewichen. Freilich lebt in diesem Stück rationalisierter Optik kaum mehr etwas von dem rhythmisch suggestiven Raumzauber, den derselbe Dürer noch vor wenigen Jahren in der mit launigen Verkürzungen, unruhig hüpfenden Dunkelheiten und mannigfaltig prickelnden Kleinformen durchsetzten, in edlem Wettstreit mit der darin versammelten Gevatterschaft plappernden und lärmenden Wochenstube irrational expressionistisch zu entfesseln gewußt hatte (Abb. 34). Aber die Arbeit der sachlichen Klärung mußte einmal geleistet werden. Die nationale Formtradition kam dann schon ganz von selbst wieder zu ihrem Recht. In Altdorfers Mariengeburt (Abb. 35) bleibt, trotz der irrationalen Übereckſicht, nichts verworren. Aber an Stelle einer nur plastisch klaren Raumbühne ist nun wieder ein an und für sich ausdrucksvoller Raum getreten, welcher der figürlichen Belebung auch zur Not entraten könnte. In dem kreisenden Engelsreigen verdichtet sich der eigentliche Gehalt des Gemäldes: der lebendige Odem dieser geheimnisvollen Räumlichkeit. Die flutende Bewegung als solche, wie sie in sondergotischen Gewölbefigurationen lebt, das grenzenlos Wogende und Schwingende, ist zum organisierenden Gestaltthema gemacht; hier, wie ein anderes Mal in dem Holzschnitt des Marientodes (Abb. 32), wo die Gebärde der sich über Maria neigenden Jünger in den Gewölbegurten so wiederkehrt, als wolle der ganze Raum die sterbende Mutter umarmen.

Die größte Gefahr, welche während jener oben gekennzeichneten Epoche des Nachholens und Neulernens der deutschen Gestaltungstradition drohte, war, daß mit der rationalen Einstellung aus dem graphisch gestaltenden Sehen ein malerisch darstellendes Sehen wurde. In den Ergänzungsblättern, die Dürer zum Marienleben und zur Großen Passion 1510 gezeichnet hat, spürt man das

deutlich. Die alte Linienthematik hört auf; die Holzschnitte werden wie Gemälde „nach breiten Tonschichten aufgebaut" (Wölfflin). Der Raum wird zur einheitlich beleuchteten Bühne, die Figuren zu plastisch behandelten, in die allgemeine Beleuchtung eingeordneten Einzelgestalten. Raum und Figur sind nicht mehr integrierende Bestandteile einer Linienströmung, geschweige denn einer daraus entstehenden Bildgebärde. Überhaupt tritt die Linie aus der Rolle einer Herrin in die einer Dienerin. Der unverlierbare Segen, den diese neue Einstellung zwar für die Zukunft mit sich brachte, — daß man nämlich am Licht als solchem ein neues Interesse gewann, — wiegt zunächst den Nachteil nicht auf, daß man auf die organische Entwickelung der Bildgestalt aus der Linienthematik verzichten mußte. Man mußte es wirklich! Denn sollte z. B. das Weiß des Papiers nun nur noch als Licht von unterschiedlichen Abstufungen sprechen, so war man gezwungen, alles Nichtleuchtende in einen einheitlich dunklen Ton zu tauchen. Dürer tut das, indem er große Flächen mit an sich neutralen Schattenlagen zudeckt. Dieser Schatten soll aber nur als Ton und nicht als Bewegung wirksam sein. So verlieren alle die Linien, die ihn bilden, naturgemäß ihre Sonderexistenz. Der Schattenton am Gewölbe des Marientodes (Abb. 31) macht die neue Sachlage ohne weiteres klar. Größte Enthaltsamkeit gegenüber der früher gepflegten Linienbewegung ist nötig geworden. Dürer schattiert jetzt mit ganz engen Schraffuren und sieht „seinen Ehrgeiz darin, möglichst lange mit der geraden Linie auszukommen". Ein graphisches Erzeugnis, das dem malerischen Ton und der plastischen Richtigkeit die thematisch bewegte Einzellinie opfert, hört natürlich auf, ein Liniengewächs zu sein. In dieser Gewachsenheit aber und in der vollständigen Umschmelzung aller Sichtbarkeit in thematisch organisierte Linienbewegung hatte die deutsche Graphik bislang ihr Eigentümlichstes besessen.

Im sogenannten Tonschnitt und in der Zeichnung auf getöntem

Papier fand sie den Ausweg. Den Mittelton, den Dürer durch mühsames Zuschraffieren unter Vergeudung der besten Kräfte seines Linienmaterials hervorbringen mußte, ersetzt hier der von vornherein nicht weiße, also nicht leuchtende, sondern dunkle Papierton. Die Linie hat mit der Tonbildung also nichts mehr zu tun. Ihr bleibt die volle Freiheit, sich wieder wie ehedem in bewegten Themen zu ergehen und ihre eigene Dynamis zu entfalten. Das Licht aber, das in der Graphik, eben weil es bisher nur Papierfleck geblieben und noch nicht ebenso wie der Schatten in die Linienbewegung miteinbezogen worden war, hatte den wesentlichsten Vorteil von der neuen Technik: es wird selbst als linienhafte Erscheinung in den Mittelton des Papiers eingetragen. Die Tonzeichnungen, die jetzt entstehen, genügen den malerischen Ansprüchen der Zeit vollauf, ohne sich mit der Sprache von Gemälden behelfen zu müssen. Im Gegenteil, die Linienorganisation ist nie so vollkommen gewesen wie jetzt bei Cranach, Hans Baldung und den Zeichnern der Donauschule, weil jetzt beides, das Helle und das Dunkle, vollständig und restlos in eine allgemeine Strömung mit hineingerissen wird.

Aber das neue Material, das Licht, gewann bald den Vorrang in der Vorstellungswelt dieser Leute. Für Altdorfer und seinen Kreis wurde allmählich die Hell-Linie zu dem, was für Dürer die Dunkel-Linie gewesen war. Aus rieselndem Licht erwachsen nun die Themen, mit denen ein Baldung seinen Christophorus (Abb. 37), oder ein Altdorfer jenen märchenhaften Urwald mit dem „wilden Mann" (Abb. 39) vor die Blicke zaubert. Was ist diese im Bilde sich entfaltende Urnatur im Grunde anderes, als eine rhythmisch niederstürzende Lichtkaskade?

Man muß allerdings im Urteil vorsichtig sein. Eigentliches Licht, d. h. farbig leuchtender Lichtäther, ist noch nicht von allem Anfang an Gegenstand des Interesses gewesen; zunächst liebte man mehr nur die Helligkeit. Diese Hell-Linien wirken auf ein bisher nur

der dunklen Linie gewohntes Auge märchenhaft; sie haben als solche etwas Ungegenständliches, sind seltsamer Ausdruck des Geheimnisvollen, wie es ja schon stofflich in den Legenden vom Riesen Christoph oder vom wilden Mann beschlossen liegt. Nach und nach erwächst aber dem Auge daran die Fähigkeit, das Licht selbst in seiner wahren Natur zu schauen. Sehen lernte man derartiges wohl zuerst bei den Nichtgraphikern. Aber man übertrug die erworbenen Sehfähigkeiten bald in die der Graphik gemäße Sprache und machte sie, einmal auf diese Bahn gebracht, empfindlich auch für das farbige Wesen des Lichts.

Matthias Grünewald, der Maler, hat die Lichtbewegung zur Farbenbewegung gesteigert. Seine „Auferstehung" (Abb. 21) vollzieht sich in rhythmisch wachsender, farbig lodernder Lichtgarbe. Das Geleucht selbst wird zur Gebärde. So sieht dann auch der Vlame Rubens die Welt[1]. Wenn er seinen „Höllensturz der Verdammten" (Abb. 40) aus einem farbigen Lichtthema entwickelt, das schon in der äußeren Zickzackform an den Blitz erinnert, und in dieser herrischen, den Katarakt der Leiber zerklüftenden Gebärde eine der Katastrophenstimmung des Gegenstandes gemäße Gestalt erfindet, so ist es eben das germanische Formgefühl, das ihm die Kraft leiht, bei direkter Anlehnung an Michelangelos „Jüngstes Gericht" das in der Gesamtgestalt zu sagen, was sein großes Vorbild nur in einer Masse von Einzelgestalten zu sagen wußte. Den „Aufstieg der Seligen" faßt derselbe Rubens dann in

[1] Man sollte dem Vlamen Rubens die Ehre, die ihm gebührt, nicht rauben wollen, die Ehre, niemals das in ihm vorherrschende germanische Blut verleugnet zu haben. Die Unsitte, das Romanistische in ihm, das ja zum kleinen Teil auch vorhanden ist, als sein Wesentliches herauszustellen, ist ein Erbteil der noch größeren Unsitte, Rubens auf der Folie Rembrandts (und umgekehrt!) zu präsentieren. Dies ist nicht nur eine Geschmacklosigkeit, sobald es die Totalität Rubens und nicht etwa seinen Anteil an diesem oder jenem allgemein geschichtlichen Problem gilt, sondern ein methodischer Schnitzer. Der Holländer ist eine volle Generation jünger gewesen. Die Generation des Vlamen gehört noch ganz dem letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts an, und die Jahrhundertwende bringt es ganz von selbst mit sich, daß der Abstand zwischen der Weltanschauung des Älteren und der des Jüngeren erheblich bedeutender ist, als zu

eine synthetische Gebärde von ganz anderem Stimmungsgehalt (Abb. 41). Das farbige Geflimmer ordnet sich hier in Gestalt eines gen Himmel schwebenden Opferrauchs; ebenso leicht und versprühend, wie das andere Mal der Blitz diamanthart und schneidig niederzuckte.

Es mußte schließlich dazu kommen, daß man das farbige Licht, aus seiner bloßen Hilfsmission erlöst, um seiner selbst willen handeln ließ. Das war die Stunde Rembrandts.

In den fünfziger Jahren hat der zum erstenmal mit allen Sinnen danach gestrebt, die sichtbare Welt nur noch als Gewebe von Lichtfarben zu fassen. In den Radierungen gibt es die seltsamsten Belege. Da sucht er mit beispielloser Konsequenz über alles hinwegzukommen, was dingliche Form ist oder im Bilde vorwiegend gegenständliches Interesse erwecken könnte. Nur die schaffende Kraft des Lichts soll das Thema sein. Es ist jetzt die Zeit, wo er eine ganze Fläche bis auf wenige Flecke von farbig leuchtenden Tongraden schwarz überdeckt[1]. Eine Laterne zeigt ihr warmes Eigenlicht, und die Reflexe spielen geheimnisvoll auf der Fläche;

anderen Zeiten und bei Ablauf einer schon zur Klarheit durchgedrungenen Entwicklung; in solchen würde ihm etwa der doppelte Zeitraum entsprechen. Alles, was des Rubens späterer Richtung den Charakter gibt, seine sämtlichen Jugendeindrücke also, fallen in das von Michelangelo tyrannisch beherrschte Jahrhundert. Das zweite Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts war hingegen schon im Rollen, als Rembrandts künstlerischer Intellekt überhaupt erst reif für bestimmende Eindrücke wurde! Wer nun den Grad der Abhängigkeit des jungen Leydeners von seinem Lehrer Lastmann (und nicht minder von Rubens selbst) kennt, der wird die hohe Wahrscheinlichkeit der Vermutung zugeben müssen: Rembrandt hätte, wäre er im Geburtsjahre des Vlamen zur Welt gekommen, wohl nicht weniger „romanistisch" gemalt als dieser. (Immer zugegeben, daß Rubens ein Gran romanischen Bluts in den Adern hatte, das dem Holländer vollständig fehlte.) Rubens hätte keinen so italienisch barocken Stil gepflegt, wenn er 30 Jahre später geboren wäre. Gerade aber, weil die Zeit, welche für die Ideale der Rubensmalerei bestimmend gewesen war, so unter dem Banne Michelangelos stand, gerade deshalb sollte die selbständige Wahrung seiner germanischen Gestaltungsart den Wahn vom „Romanen" Rubens endlich völlig zerstreuen.

[1] Da die „Linie" Dürers längst dem „Licht" gewichen ist und sie deshalb auch keine Sonderrechte mehr beansprucht, liegt der Fall durchaus anders als bei dem oben besprochenen Fall des „Malerischen" in Dürers später Graphik.

jedesmal in anderem Ton. Die „Anbetung der Hirten bei Laternenschein“ (Abb. 42) wirkt in dieser Beziehung wie Juwelen von verschiedenem Farbenfeuer, die man auf schwarzen Sammet gelegt hat. Das ist kaum mehr die sachliche Erzählung von den Hirten, die das Kind zu grüßen kommen. Rembrandt dichtet ein Augenerlebnis, das die Erscheinung einer Laterne und ihres mystischen Widerscheins im finsteren Herbergraum zum Inhalt hat. Bei der „Grablegung des Herrn“ (Abb. 43) macht er so ein Licht geradezu zum stillen Trauergefährten: „Außerdem ist noch jemand da. Ein Licht. Aber es drängt sich nicht vor, um die Stille dieser Klagestunde nicht zu stören. Es flackert auf nach den Seiten wie ein Schluchzen[1].“

Das Licht ist nun vollkommen zu dem geworden, was für Dürer die Linie gewesen war: Ausdrucksmaterial und Ausdrucksobjekt in einem. Dürer sah nur Linienbewegung und gestaltete die Erscheinung in Linienströmen. Rembrandt nimmt das bewegte farbige Geleucht zum ausschließlichen Thema und gestaltet damit. Was die Probleme des Lichts betrifft, so war Rembrandt nicht gekommen, aufzulösen, sondern zu erfüllen; endgültig abzuschließen, was das heiße Bemühen eines Jahrhunderts gewesen war. Darin ist seine geschichtliche Sendung derjenigen Dürers ähnlich. Aus eben dieser Ähnlichkeit der Aufgabe — nämlich: in vielen Beziehungen Abschluß, nicht Anfang zu sein — erklärt es sich wiederum, daß der Stil beider Männer äußerlich betrachtet vollkommen verschieden, ja, eigentlich unvergleichbar erscheint. Man darf sich aber über die tiefverwurzelte Ursache dieser äußeren Unähnlichkeit nicht hinwegsetzen; denn, wenn z. B. weniger bedeutende Zeitgenossen Dürers zuweilen wie „Vorahner“ Rembrandts anmuten, so darf man daraus noch keine Schlüsse etwa auf ihre höhere Begabung ziehen. Baldung ist nicht genialer als Dürer, weil er mit seiner Lichtbehandlung schon auf Rembrandt hinweist; ohne

[1] R. Hamann, Rembrandts Radierungen, Berlin 1906, S. 275.

den von Dürer erst geschaffenen Boden und ohne die Wegweisung Grünewalds wäre er nicht so fortschrittlich, wie er scheint. Der „Fortschritt" ist eben ein Wandeln auf neuen, nachdürerischen Wegen, die zu Rembrandt hinführen, weil Dürer die älteren abgeschlossen hat. Dafür ist aber nicht nur einer, sondern sind viele Meister in gemeinsamer Wegbereitung verantwortlich geworden.

Wir müssen uns über Dürers Stellung in der Geschichte der Form nicht weniger klar sein, als über diejenige Rembrandts. Sie wird in beiden Fällen dadurch gekennzeichnet, daß beide, mindestens ebensosehr wie als Begründer, als Vollender einer Epoche auftreten; was in der Graphik Altdorfers und seiner Weggenossen auftritt, ist das Neue, das sich in der Synthese Rembrandts vollendet. Beide bringen also in erster Linie zu klassischem Ende, was ihnen vorausging. Was Rembrandt zur Reife zu bringen hatte, konnte nur sehr mittelbar von Dürer herkommen. Der hatte selbst einen Abschluß herbeigeführt, neben dem alles in die Zukunft Weisende — mochte es an sich noch so sehr vorhanden sein — zurücktreten mußte. Hingegen wird nun gerade dieses bei den andern Genannten deutlich zur Hauptsache und bleibt es bis zu Rembrandt hin, der seinerseits daraus ein Endgültiges schafft.

Es unterscheidet Dürer fundamental von Rembrandt, daß er nicht das Lichthafte, sondern das Linienhafte aus der Natur herausreißt. Wenn Dürers gesamtes künstlerisches Denken, etwa zur Zeit der Apokalypse, ein sinnliches Vorstellen von bewegten Linien, wenn sein Schildern ein Anschaulichmachen durch schwarze Kurvenströme war und er dem Licht nur insofern eine Rolle zugestand, als es zwischen den Linien als Helligkeit oder auch nur als unausgefüllte Fläche stehenblieb, so verfuhr er mit alledem genau so konsequent, wie Rembrandt es mit seinem Material tut, wenn er nur noch das Leuchten zur Anschauung bringt und seine Bildgestalt von allem, was nicht Leuchtendes ist, freimacht. Sein Schwarz ist der Rest, wie bei Dürer das Weiß.

Rembrandt zieht die letzte Konsequenz, und eben darin entspricht seine klassische Lichthaftigkeit vollkommen der klassischen Linearität Dürers. Er „stellt“ das Licht nicht so sehr um seines Leuchtens willen mit lichthaften Mitteln „dar“, sondern „gestaltet“ Bilder und Geschichten aus Lichtthemen und -gebärden. Es ist deshalb nur natürlich, wenn er die Ausdruckslinie Dürers nicht kennt. Wo Dürer dunkellinear, oder Altdorfer hellinear „übertreibt“ (wie man so sagt), da übertreibt Rembrandt lichthaft; war für die Altdeutschen der Raum ein Strom von Linien, so ist er für den Holländer jetzt ein Strom von Licht. (Vgl. etwa „Christus erscheint den Jüngern“ und „Darstellung im Tempel“, Abb. 45 u. 47.)
Die Radierung „Drei Kreuze“ (Abb. 44) ist etwas wie ein Weltanschauungsbekenntnis des Meisters. Im Zeitalter Spinozas ein Mythos des Lichts als der allein im Universum gegebenen Substanz, die handelnd als Geist, leidend als Körper auftritt, in beiderlei Daseinsmöglichkeit aber eben Licht ist. Es ergießt sich aus den berstenden Finsternissen, und seine Kraftstrahlen treiben den Raum und die Menschen auseinander. Es hat Volumen nach allen Dimensionen; es hat Farbe nach allen Tönen abgestuft. Es zerstört und baut auf. Alles Dingliche der Golgathatragödie ist nur der Stoff für seine Schöpferkraft. Wie ein Stampfeisen zermalmt sein Strahl den bösen Schächer. Wie ein bergender Mantel umwallen seine Falten steil den Erlöser. Wie eine Sturmflut zerbranden seine Stürze und spülen die Menschen fort. Besonders gewaltig ist das im letzten Zustand der Radierung, wo ein einsamer Reiter unter dem Kreuz wie ein riesiger unzertrümmerbarer Fels allein von allen Irdischen unbeweglich das Chaos überdauert — Longinus.
Vom „Bilde“ und seiner „Gestalt“, die Rembrandt aus Licht errichtet hat, sprechen wir. Wir könnten die mythologisierende Kraft des Lichtes nicht beschreiben, wenn er seine Vision nicht selbst aus der leuchtenden Materie gestaltet hätte. Dies Bild „ist“ nur,

insofern es Licht ist. Die Vitalität des gestaltenden Lichts ist keine geringere als die der gestaltenden Linie bei Dürer, dem Schöpfer des Beters am Ölberg.

Das Gestaltungsprinzip ist in beiden Fällen das gleiche. Es ist das germanische. Nur das Material ist bei Rembrandt ein anderes geworden. Die Klassizität aber ruht hier wie dort auf einer organischen Gestaltwerdung des Geschauten — organisch in letzter Vollkommenheit — und auf der Konsequenz von höchster Notwendigkeit. Derart, daß innere, mitzuteilende Vorstellung, Gestalt und gestaltendes Material restlos ineinander aufgehen.

V

Schönheit

Weil es keine Normalgestalt für das deutsche Kunstwerk gibt, so fehlt auch die Formel für eine normale „Schönheit". Seine Schönheit erweist es in jedem besonderen Falle durch die sinnliche Überzeugungskraft seines: So und nicht anders kann ich sein; durch den Augenzwang also seines notwendig So-und-nicht-anders-Gewordenseins. Es beugt sich keiner generellen Schönheitsregel, folgt nicht dem Gesetz des „Korrekten", sondern einzig dem des innerlich „Konsequenten". Die Eigenschönheit, die jedes Werk besitzt, leitet sich aus seinem Eigen-sinn her. Beide aber sind nicht zu trennen von der Eigenpersönlichkeit seines Schöpfers.

Die individualistische Mannigfaltigkeit der Formationen, die sich dem Betrachter deutscher Kunstwerke, namentlich im Vergleich mit den Grundformen der Italiener und Franzosen, aufdrängt, der Mangel an Uniformität und die Fülle an eigenartigen Charakteren — ist ja nur ein Symptom unter vielen für das deutsche Wesen überhaupt. Es wäre verwunderlich, wenn es in der Kunst anders sein sollte als auf allen anderen Gebieten der deutschen Lebensäußerung. Wer eine Mappe deutscher Graphik oder ein paar Säle mit deutschen Gemälden durchgesehen hat, dem fällt wohl Treitschkes Beschreibung der führenden Männer um den Preußenkönig zur Zeit der Befreiungskriege ein: „Eine lange Schar ungewöhnlicher Menschen, scharf ausgeprägte, eigensinnige Naturen, jeder eine kleine Welt für sich selber, voll deutschen Trotzes und deutscher Tadelsucht, jeder eines Biographen würdig, zu selbständig und zu gedankenreich, um kurzerhand zu gehorchen."

Man weiß, wie sehr das Individualistische ein Grundzug deutschen Wesens ist, wie die außerordentliche schöpferische Vielseitigkeit

deutschen Denkens und Tuns eine edle, und der Partikularismus eine üble Frucht davon ist. Deutsche „Schönheit" ist darum so wenig zu normieren wie deutsche Form oder wie — im höchsten Sinne — deutsche „Nationalität". „Nach einem Dutzend Franzosen, Russen, Polen und Italienern kann man leichter diese vier Nationen konstruieren, als man das deutsche Volk begreift, wenn man tausend Deutsche studiert hat. Der deutsche Mensch bedeutet in jedem Individuum eine aparte Welt, er ist am meisten eine Person; er ist im tiefsten Sinne Charaktermensch[1]." Mutatis mutandis könnte man das gleiche von deutscher Kunst, von ihrer Gestalt und ihrer Schönheit sagen.

Mit diesem Fehlen einer schönen Normalform hängt es zusammen, daß die Elementarkraft des Schöpferischen bei deutschen Künstlern besondere Bedeutung gewinnt. In Italien vermag auch ein Durchschnittsmaler, wenn er nur die Theorie der schönen Form beherrscht, Kunstwerke von guter Haltung hervorzubringen. Hervorragende schöpferische Originalität ist, wie es das Beispiel des mit „Formeln ohne Inhalt" arbeitenden Andrea del Sarto zeigt, nicht erstes Erfordernis für den namhaften Künstler. Andererseits hängt damit wieder die Stetigkeit der Entwicklung und das trotz vieler mittelmäßiger Talente jahrhundertelang ziemlich gleichmäßig hohe Niveau von Schulen wie der florentinischen oder venezianischen zusammen. Verglichen mit diesen hat es in Deutschland immer nur einzelne große „Meister" gegeben; die Stetigkeit der Entwickelung und des Ranges fehlt, das Schulgut erscheint belanglos, und es gibt lange Strecken von Öde und Dürre, um nicht zu sagen von vollständigem Versagen des Eigenen in der Kunstgeschichte. Hier haben immer nur „ganze Kerle" etwas gelten können, weil die Halben nichts fanden, woran sie sich hätten halten können. Wer nur die eigene Meinung gelten lassen will — unerläßliche Vorbe-

[1] So zitiert Th. Mann in seinen „Bekenntnissen eines Unpolitischen" S. 226 nach Schriften v. Bogumil Goltz.

dingung für gestalterische Einheit und Überzeugungskraft einer nach deutscher Art individuell organisierten, keiner neutralen Schönheitsformel einordenbaren Ausdrucksgestalt —, der muß vor allen Dingen erst einmal eine eigene und überzeugungskräftige Meinung von der Welt und ihren Zusammenhängen haben!
Dürers Definition von der Schönheit, daß niemand ihr Wesen wisse (d. h. daß es nicht definierbar sei), daß der aber sie habe, der die Schönheit aus der Natur herausreißen könne, ist ganz aus diesem eigenartig deutschen Empfinden heraus gefunden. Das Bekenntnis ist ebenso demütig, wie künstlerisch selbstbewußt. Es geht davon aus, „daß wir nichts wissen können", behauptet aber eigenwillig individualistisch das Recht des persönlichen Schöpfertums im vollsten Umfange. Dem einen ist's gegeben, die Schönheit aus der Natur herauszureißen, dem andern ist's versagt. Es kommt ganz auf den Menschen an. Wie anders steht Lionardo da Vinci dem Problem gegenüber, der den Malern die Aufgabe stellt, sobald sie das rechte Maß der „Gliedmaßen" wüßten, Landschaften „zu erfinden". Der Gegensatz zu Dürer liegt darin, daß hier der Künstler erst die Regeln der Schönheit wissen muß, ehe er der Natur den Model der wahren Form aufzwängen darf.
Dieses Herausreißen ist nicht etwa ein Lehrsatz, der es nötig gehabt hätte, von Generation zu Generation weitergegeben zu werden. Wo immer deutsches Künstlertum, auf sich selbst angewiesen, seiner eigenen Kraft vertraute, da hat es instinktiv dieselbe Auffassung bewiesen, gehorsam der Stimme des deutschen Blutes. Denn es handelt sich hier in Wahrheit um einen Grundzug des deutschen Sehens.
Natürlich hängt es vom herrschenden Zeitstil ab, ob der Bildner die Schönheit eines Naturausschnittes, eines Bildniskopfes oder eines Stillebens in das Element der Linie faßt, ob er Tonwerte und Farbklänge, oder ob er das Licht als Hauptträger des Ausdrucksmäßigen nimmt. Dürer reißt „die Schönheit" der Kraft in

seinem Ölberg von 1515 in eine Linienrosette zusammen, Rubens, in seinem Höllensturz, sieht das Entscheidende in dem Farbenblitz, und Rembrandt erlebt den Mythos von Golgatha im Wolkenbruch des Lichtes.

Herausreißen ist, wie wir das Wort verstehen möchten, das Gegenteil von ruhig beobachtender Hingabe an ein nachzubildendes äußeres Dasein. Es ist vielmehr die heftige und spontane Funktion eines Erlebens, für das es keine rational beweisbare Richtigkeit und kein ästhetisch berechenbares Wohlgefallen, keine Konzession an den Geschmack, keine Schmeichelei, kein Schön und Häßlich gibt. Auf den Ausdruck der intuitiv erlebten Wahrhaftigkeit, nicht auf den Eindruck der schönen Oberfläche kommt es dieser künstlerischen Einstellung an. Und eben deshalb, weil Expressionismus, nicht Impressionismus, das Ziel dieses Herausreißens ist, darf die häufig jähe und abkürzende Sprache der germanischen Ausdruckskunst nicht einfach mit dem virtuosen malerischen Zusammenstreichen der Form, wie es die französischen Impressionisten gepflegt haben, verwechselt werden. Wenn die französischen Maler des späten XIX. Jahrhunderts das auf nur wenige Farbflecken reduzierte Netzhautbild geben, so erstreben sie damit dennoch die vollkommen objektive Wiedergabe des Oberflächenscheins der Dinge in Luft und Licht. Die Bildform ist nicht „herausgerissen" aus der Natur, denn alle Fragen der Anordnung innerhalb der Bildfläche, die gegenseitige Abstimmung der Valeurs und ihr Gleichgewichtsverhältnis werden nach wie vor von metrischen Regeln bestimmt. Die Erscheinung Christi bei den Jüngern (Abb. 45) von Rembrandt ist freilich auch ein fleckenhaftes Gebilde, erscheint also bei oberflächlicher Vergleichung als etwas der Art nach Ähnliches. Tiefer verstanden entbehrt dieses Bild aber aller Symptome des Impressionistischen; nichts daran ist Wiedergabe eines äußeren Eindrucks; keine „Fleckentheorie" regelt den Bau der Form. Das innerlich spontan geschaute Wunder des handelnden Lichts ist mit

wenigen Strichen in diejenige Ausdrucksgestalt gebannt, die, ohne rationalistisch nachprüfbar zu sein, das Auge als etwas unbezweifelbar Wahrhaftiges bezwingt.
Es handelt sich nun bei diesem Herausreißen durchaus nicht nur um Zusammendrängung des Mannigfachen auf die schlagendste Kurzformel, vielmehr braucht die bei alle dem vorzüglich gesuchte Vertiefung, wo sie dem Reichtum der Natur gerecht werden will, ebenso das breite Verweilen bei minutiösen Beziehungen.
In dem zu Anfang unserer Betrachtung schon einmal angezogenen Beispiel der Verdeutschung der französischen „chanson de Roland" durch den Pfaffen Conrat haben wir beides zusammen: „Wenn das französische Gedicht von dem Sarazenen Abyssus (d. h. der Herr Abgrund) erzählt, was für ein schwarzes Ungeheuer er war, und daß er nicht einmal an Gott glaubte, und unter all diesen typischen Zügen nebenbei erwähnt, nie habe man ihn scherzen oder lachen sehen, so übersetzt der Regensburger die Karikatur in Psychologie, indem er alles Übertriebene streicht und den Einzelzug hervorhebt: ‚das war ein so schlechter Mensch, daß man ihn nie lachen sah'."[1] Da haben wir eine von beiden Möglichkeiten: Komprimierung, Extrakt; eine Gestaltungsweise, die im Interesse schlagender psychologischer Wahrhaftigkeit an Stelle des zerstreuenden Vielen die Quintessenz setzt. Und ähnlich ist es, wenn Conrat eine „moralische Grundanschauung" durch sein ganzes Gedicht einheitlich durchführt. Aber nicht minder ist es im Sinne Dürerscher Herausreißung zu verstehen, wenn der Verdeutscher die andere Möglichkeit anwendet und an Stelle vager Aufzählung liebevoll ins Detail geht: „Er malt Miniaturen: der Kaiser auf dem Marmorstein am Schachtisch; ein frommer Bischof, der in seinen grauen Locken auf die Krücken gelehnt dasteht."
Herausreißung wird bis zu gewissem Grade immer da notwendig sein, wo die Absicht des Gestalters darauf ausgeht, die Phantasie

[1] R. M. Meyer, die deutsche Literatur ... S. 57 f.

des Betrachters nicht auf das Zuständliche, sofern es für den erstrebten Ausdruck belanglos ist, wie z. B. auf den genauen Ort der Handlung festzunageln. Hildebrand und Hadubrand im alten Heldenepos begegnen sich „zwischen zwei Heeren"; die Kapelle bei Uhland steht „droben", der König in Thule lebt „dort auf dem Schloß am Meer". So unbestimmt, so ganz unimpressionistisch solche Angaben die Situation bezeichnen, so unmittelbar wird der Hörer dadurch zum Hinschauen auf das Wesentliche gezwungen. Mit diesem Mittel der Herausreißung besitzt die deutsche Kunst die Kraft, das Grenzenlose, selbst in den engsten Rahmen gebannt, zum anschaulichsten Erlebnis werden zu lassen. Welch ein Blick ins Unendliche:

„Über allen Gipfeln ist Ruh . . ."

Oder es wird durch ein unscheinbares Wörtchen — das einleitende „und" — ein bestimmter Vorgang in ein unendliches Geschehen eingebettet, ohne daß er selber seiner fließenden Unabgeschlossenheit beraubt würde und etwa nur als „Ausschnitt" erschiene:

„Und ich geh' meinen alten Gang
Meine liebe Wiese entlang."

Beides also — die Abkürzung oder auch das Nicht-genau-Bestimmen des Dinglichen und die Ausspinnung in minutiöser Detailschilderung — gehört gleichermaßen zum Begriff des Herausreißens. Die Kunst Dürers oder Holbeins beweist mit beidem, daß es sich dabei nicht um ein summarisches Auslassen nach impressionistischer Art handelt.

Beides, die Zusammenballung wie auch die Ausweitung, haben der deutschen Kunst in den Augen der Lateiner den Vorwurf des „Maßlosen" eingetragen. Nur natürlich! Denn es gibt nichts, was dem Normprinzip des schönen Ebenmaßes und der harmonischen Gerechtigkeit ärger widerspräche. Gleichmäßige Unterordnung aller Teile unter die metrische Bindung ist das Gegenteil von dem, was die Herausreißung verlangt.

Es gibt kaum etwas „Maßloseres" als die expressionistisch gehandhabte Gesangskoloratur der alten deutschen Tonsetzer. Wenn (der im Jahre 1697 jung gestorbene Husumer Organist) Nikolaus Bruhns den hundertsten Psalm vertont — „Jauchzet dem Herrn alle Welt!" — so läßt er gleich zu Anfang den Sänger fast 30 Takte lang auf das Wort „alle" seine Ausdruckskoloraturen singen! In diesen Passagen ist ein einziges „Jauchzen" gestaltet von einer grandiosen Unendlichkeit; Unendlichkeit, nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich verstanden! „Alle Welt" — in diese Vorstellung reißt er den Hörer schauend hinein. Natürlich steht derartiges (nach italienischer Regel) als Überladenheit „außer aller Proportion". In seiner individuellen Gestalt ist es aber wahrhaftigster und überzeugendster Ausdruck einer spontan erlebten Anschauung. Italienische Koloratur ist viel bescheidener im Ausmaß. Ihr Ausdruck ist nicht so sehr Offenbarung innerlich geschauter Vorstellungen, als vielmehr Auszier der tektonischen Grundstruktur, Schmuck, der sich hütet, die Wohlproportioniertheit der Komposition zu beeinträchtigen.

Was ist im Grunde der Dürerische Kupferstich mit seiner mühevoll fürsorglichen Kleinarbeit anderes, als die dichterische Verklärung der mikroskopischen Wunder des Daseins mit Hilfe einer Sprache, die auf der Sonderschönheit kleinster Zierlinien beruht, ohne dem monumentalisierenden Überschwang der Holzschnittlinie davon etwas abtreten zu müssen. Unser entwöhntes Auge braucht die Lupe, um den Organismus eines solchen Feinwerks recht zu lesen, aber dann erlebt es auch Mitfreuen und Mitleiden eines Naturgefühls, für das es auf der Welt nur Wunder und Zeichen Gottes gab. Wie eine Baumrinde aus ungezählten Linien gleichsam gewebt ist — aus Linien, die zugleich das Muster der Maserung, die Ornamente der Astverknotung und den Atlasschimmer der dünnen Oberhaut berücksichtigen — wie das Blatt am Zweige aus Liniengeäder, das weiche Fell eines Hasen oder einer Katze, das Gefieder

eines Vogels, kurz alles Lebendige von deutschen Sinnen anschaulich durchgefühlt und auf seine Eigenschönheit hin charakterisiert wird, das findet nirgends in der Kunst sonst seinesgleichen.
Dürers Arbeiten wären freilich weniger als die manches seiner Zeitgenossen der „Überladenheit" zu zeihen gewesen. Immerhin, ein Italiener mochte sich vor einer Komposition wie dem „großen Glück" bekreuzigen (Abb. 48). Die Verhältnislosigkeit der beiden Bildteile (immer von lateinischem Gesichtspunkt aus beurteilt): die Landschaft unten, darüber in unerklärbarer Sphäre die Frau auf der Kugel — das ist für italienischen Formalismus schlechthin unfaßlich. (Wie man dort etwa das Allegorische des Stoffes rationalisiert hätte, kann man an einem bekannten Kleingemälde des Giovanni Bellini abnehmen: eine von den fünf Täfelchen eines „restello" in der Venediger Akademie, die Frau mit der Kugel.) Das Unerhörte an Dürers Blatt: der Riemen in der Hand des Weibes, ist so ein echtes Stück deutschen Sichverbeißens in ein Detail! Bis in die letzte Verschlingung und Verknüpfung wird dem Geflecht nachgegangen. Etwas von der, schon der alten nordischen Tierornamentik und dem Bandgeflecht eigenen Freude an mystischer Linienverknotung steckt darin; dasselbe, was die gotischen Krabben haben oder das barocke Rollwerk und die nordischen Rocaillen.
Bezeichnend für Dürers Intention ist es, daß er derartige Mikroskopien nur da bringt, wo die Eigenart der Technik dazu einlädt. Die derbe Linie des Holzschnittes ist dafür nicht geschaffen, wohl aber die der feinen Silberstift-, und der Federzeichnung, dazu der Kupferstich.
Dennoch erklärt die Gewissenhaftigkeit des soliden Handwerkers das Phänomen nicht restlos. Gewiß spricht auch der Ehrgeiz des Virtuosen mit, für den es keine unüberwindlichen Schwierigkeiten in der Wiedergabe selbst der verzwicktesten Erscheinungen gab. Stärker jedoch als das Stillebenhafte spricht an dem Riemengeflecht im „großen Glück" die in der linearen Form steckende Be-

wegung. Bewegungsvorstellung zu erzeugen, das hat ihn gelockt vor allem anderen; Bewegung, die er wie eine Lebensfunktion in dem Knäul erlebte, Bewegung, die sein Grabstichel wie eine Melodie auf der Kupferplatte ausspinnen durfte. Dürer fühlt da aus seinem Darstellungsobjekt etwas heraus und macht es sichtbar, was sich wie das dynamische Geheimnis einer selbst im toten Gegenstande handelnden Lebensenergie dem Betrachter darbietet. Die Subjektivität der in der Bildgestaltung gegebenen künstlerischen Deutung überwiegt die objektive Wiedergabe der Dingform bei weitem. Dieser Trieb zeigt sich genau so in der bloßen Ornamentkunst. Wenn Schongauer (Abb. 50) eine Ranke zeichnet, so gestaltet er in den von Lebenssäften gleichsam schwellenden Linien, die im Wachsen und Sichausdehnen Fläche und Rahmen zersprengen zu wollen scheinen, aus subjektivem Erleben mehr den Impuls rastlos lebendiger Bewegung, als daß er die Daseinsform der Ranke objektiv festlegte. Von derlei Versuchen haben französische und italienische Ornamentalisten sich grundsätzlich ferngehalten. Klar in der Ebene festgehalten, in Rubriken begrenzt und in symmetrisch ausgewogene Felder geschichtet, logisch rational, endlich und sehr sachlich: — so sieht das lateinische Ornament aus (Abb. 51); das nordische hingegen: phantastisch suchend, in der verwegensten Bedeutung des Wortes: ins Unendliche dringend und um seiner Grenzenlosigkeit willen alle Schranken von Rahmen und Fläche überbrandend. Es wird niemand einfallen, angesichts der formalen Zucht eines Schongauer, der auch hier seinen Bildorganismus nach geheimen Beziehungen einer versteckten Ponderation ordnet, von Ungeschick oder Zufälligkeit der Gestalt zu sprechen. Das grenzenlos flutende Leben duldet in seinen Augen keine andere Schönheit als die, welche die Folgerichtigkeit seiner immanenten Lebenstriebe ihm als Gestalt vorschreibt.

Diese Einstellung auf die ausdrucksvolle Schönheit des grenzenlosen Flutens, verbunden mit der Liebe für das mikroskopische Leben der

Form, bedingt die besondere Neigung der deutschen Kunst zur Behandlung des aus Kleinem und Kleinstem sich entfaltenden Massenensembles. Deutsches Formgefühl liebte immer das Gewebe, das Stimmengeflecht. Es ist ebensowenig ein Zufall, daß der polyphone Stil der Vokalmusik im Norden zu Hause ist, wie es ein Zufall ist, daß der vom Akkordinstrument begleitete Sologesang als echte Renaissancereaktion im Süden geboren wurde. Arie und Kantilene gehören dem Norden nur als Lehngut an; Chorstimmengewebe und fugierter Stil sind hier bodenwüchsig.

Als das Motto der deutschen Schönheit kann man darum geradezu das Faltenwerk bezeichnen, mit dem die deutschen Bildschnitzer, Zeichner und Maler, wetteifernd in immer neuer Erfindung, ihre Menschen überschüttet haben (Abb. 7). Wer wäre imstande, die endlos wechselnden Gestaltmotive und ihre fortgesetzte Durchwachsung etwa im Mantel einer Schongauermadonna (Abb. 49), eines Grünewaldischen Laurenzius (Abb. 52), oder selbst eines Menzelschen zerwühlten Bettes (Zeichnung i. d. Nat. Gal.) zu analysieren? Nichts an solchem Faltenwerk ist rational erklärbar. Die Naturstudie hat das geringste dabei zu verantworten, die Artikulation der Gewandfalten wird nicht, wie in Italien, durch den daruntersteckenden Körper geregelt. Und doch ist nichts davon Zufall oder Laune. Wer sich in dieses wogende Leben versenkt, der empfindet bald, daß in der scheinbar planlosen Häufung im Grunde doch ein Gesetz waltet, daß die Motive irgendwie untereinander verwandt sind, daß sie aufeinander Bezug nehmen, daß sich Strudel und Wellen organisch aus der Gesamtströmung entwickeln. Und in dieses bald heitere Plätschern, bald mysteriöse Rauschen, bald grandiose Strömen ist ein großer — oft der größte — Teil des eigentlichen Bildausdrucks niedergelegt; das also, was die Italiener lieber in den Körper selber, sei es in das Gesicht, sei es in das Stand-, Sitz- oder Drehungsmotiv, zu legen pflegen. Auf dem Isenheimer Kreuzigungsbilde des Matthias Grünewald ist der fassungslos rasende

Schmerz der Magdalena ebensosehr in dem aus aller Fassung geratenen, zerrissen flutenden Gewande zum Ausdruck gebracht wie in der entfesselten Geste. Die geradlinig ungebrochenen Falten bei der bis zum letzten Augenblick gefaßten Mutter hingegen sind ehern wie ihr Wille.
Die nahsichtig mikroskopische Behandlung des Gefälts steht dann häufig in auffälligem Kontrast zur abkürzenden Sprache, welche die übrigen Teile des Bildes beherrscht. Die in Gewand und Gestalt so fein durchgebildete Maria des Schongauer (Abb. 49) thront in einem von kahlen Mauern geradlinig umfaßten Hofe. Die Ausführlichkeit der Schilderung setzt also plötzlich aus, und man merkt gerade daran, wie wenig die allgemeine Absicht des Gestalters auf gleichmäßige Detailschilderung gerichtet war. Das Kleinleben des Faltengeschiebes, von dessen Rhythmus noch etwas wie ein Echo in dem kahlen Bäumchen nachklingt, war sein Ziel. Die Deutlichkeit des Vortrags wechselt nun mitten im Bilde, sobald dieses Wesentliche gesagt ist; der Hof selbst ist — um an ein oben angezogenes Beispiel aus der Literatur zu erinnern — von derselben lokalen Unbestimmtheit wie etwa die Landschaft im Hildebrandsliede, die der Dichter mit der Angabe „zwischen zwei Heeren" erledigt.
Man wende nicht ein, Schongauer sei im Grunde ebensowenig auf naturnachahmende Ausführlichkeit eingestellt gewesen wie der primitive Dichter, und aus dem Mangel an Können erkläre sich deshalb auch der Unterschied an Deutlichkeit. Grünewald ist allerdings in seiner „Maria im Rosenhag" (Isenheimer Altar) von einer Vielseitigkeit in der Wiedergabe aller Naturdetails, neben der Schongauer nicht mehr bestehen kann. Er schildert — obendrein in der wechselnden Beleuchtung verschiedener Tageszeiten — die ganze, unerschöpflich reiche Landschaft: die Rose am Brunnen, das Gartenmäuerchen mit dem trauten Schattenwinkelchen am Tor, die ansteigenden Matten dahinter, den steilen Felshang mit seiner Wolkenkappe und den Fernblick über See, Kirche und Tal

auf die Gletscherfirne. Und dennoch, trotz dieser gleichmäßigen Erfüllung des Bildes mit Einzelheiten von größter Naturtreue —: Maria „herrscht" durch das „außer Verhältnis stehende" Größenmaß ihrer Gestalt und die einzigartige Wucht ihrer Farbenakzente! Und die kleinfigurigen Hirten, denen im Hintergrunde die Verkündigung auf dem Felde zuteil wird, sind (durchaus im Widerspruch zu allen Grünewald bekannten Erfahrungen der zentralperspektivischen Projektion) „zu groß" gehalten. Ja, obwohl die Handlung dieser ganzen „Altarwandlung" — Engelskonzert und Maria im Rosenhag — sich deutlich in einem als solchen charakterisierten Einheitsraume unter nur einer Augeneinstellung abspielt, so wechselt doch der Größenmaßstab beständig; nicht willkürlich zwar, wie man wohl gemeint hat, sondern sehr bewußt, je nachdem in dem rhythmischen Strome etwas hervortreten oder zurückweichen soll.

Grünewald war bei all seinem Realismus im Grunde am allerwenigsten Objektivist. Er gibt am Leichnam des Gekreuzigten (Abb. 53) zwar jeden Dorn im Fleische so an, daß man den Schatten davon auf der Haut zu sehen bekommt und den Raum, den er einnimmt, daran messen kann. Er geht auf alles Kleine mit scheinbarer Ruhe und Objektivität ein. Aber dann bricht er plötzlich los und reißt den Blick und die Phantasie des Betrachters aus der Sphäre des Gewöhnlichen in das Reich des Übergewöhnlichen hinauf. Der Täufer (im selben Kreuzigungsbilde) steht da erdenfest und greifbar, eingewurzelt mit beiden Füßen in die Erde; selbst die Farbe hält sich im Gewöhnlichen. Der Beschauer lebt mit diesem Manne als mit seinesgleichen auf vertrautem Fuße. Aber nun erhebt dieser Mann den Arm und predigt; sein Finger weist auf den toten Löwen am Kreuz. Dieses Hinweisen im Augenblick, wo der Gemarterte in letzter Agonie den Geist aushaucht, ist der psychologische Faktor des ganzen Bildes. „Sieh hin! Er muß wachsen, ich muß kleiner werden!" Und der Finger, der so

eindringlich weist, wächst vor den Augen des Schauenden ins Ungeheuerliche (Abb. 54). Gewiß ist das „außerordentlich", „übergewöhnlich", ist herausgerissen als Schönheit des Dringenden, Eilig-Unaufschiebbaren, ist aber als solches nur möglich auf dem Kontrast des „Ordentlichen" und „Gewöhnlichen"!

So hat schon der Miniator des Bamberger Perikopenbuches das Bild des alten Joachim, dem der Herr die Sprache genommen hat, gesehen und sichtbar reden lassen (Abb. 55): Die Hand am Munde wird übergroß, drängt sich dem Beschauer auf wie ein Albdruck. „Ich bin stumm!" sagt sie; und auch: „Es ist ein Wunder geschehen!"

Das Außerordentliche aus dem Ordentlichen herauswachsen lassen — ist das nicht recht der Inhalt von Dürers Schönheitsformel? Ein Extrakt aus der Gesamtvorstellung von der Natur nach dem Gebot der persönlichen Auffassung vom Ausdrucksnotwendigen; ein Außerordentliches herausgerissen aus dem Ordentlichen: das ist Schönheit für den Deutschen.

Zugegeben sei, daß Grünewald mit seinem Verzicht auf rationale Maßeinheit eine Ausnahme bildet. Das ist aber doch auch nur eine unter vielen Möglichkeiten, die im Grunde alle derselben Idee dienen. Die gleiche Tendenz zum Wechsel zwischen Miniatur und Kurzschrift findet man wohl bei allen führenden deutschen Meistern; nur die Art der Anwendung ist verschieden. Die „große Kreuztragung" Schongauers (Abb. 57) erzählt den Zug nach dem Kalvarienberg in seiner ganzen Fülle von buntwechselnden Erscheinungen. So ein Bild ist gar nicht daraufhin angelegt, daß es (nach der Art eines Grünewaldischen oder Dürerschen) auf einen Blick aufgefaßt werde Stück für Stück wollen diese Berittenen, diese Orientalen, diese Schergen, Pferde und Kinder abgelesen werden. Stellt man den Blick auf diese Art von sukzessivem Sehen ein, dann spürt man es erst, wie der Meister mitten im Zuge des Geschehens urplötzlich dessen flüssiges Tempo zum Stocken

bringt. Die Absicht, den psychologischen Moment herauszureißen, führt ihn dazu, umrahmt von den ungeheuren nackten Armen des Kreuzes und weiterhin von einem Gehege von Schergenleibern, das mit allen Schauern leidenden Erlebens erfüllte Haupt des Erlösers zu isolieren. Das Auge wird zunächst von dem Gedränge zur Rechten gefesselt. Dort wird das Summen und Surren von Stimmen, das Spektakel in all seiner „staunenerregenden" Mannigfaltigkeit lebendig. Und auf einmal stockt das! Die Dinge sind wie weggelöscht, die Formen plötzlich kahl, trocken, hart. Das wirkt wie ein augenblickliches Schweigen aller, wie angehaltener Atem. Da ist nun das Haupt in all seiner Unvergleichlichkeit. Still geht das Auge weiter ... und von neuem wirbelt der bunte Jahrmarktszug, reicher noch, lauter, prickelnder als je, weil jetzt die Formen verkürzt sich türmen und das Licht blitzend vor schwarzem Himmel steht. So wechseln Bach und Händel den Rhythmus und bringen jäh zum Stocken, was eben noch leicht dahinfloß.

Wer angesichts solcher Gestaltung von bloßer Novellistik und Illustration reden will, dem ist nicht zu helfen. Die Maßlosigkeit, das Verweilen beim Detail, das Ausspinnen und Abschweifen — dies alles ist hier im Hinblick auf den betonten psychologischen Kerngedanken so konsequent durchgeführt, als habe Schongauer damit ein deutsches Kredo ablegen wollen.

Will man die ganze individuelle Mannigfaltigkeit der vielen in deutscher Kunst möglichen Schönheitsfälle kennenlernen, so sollte man ikonographische Typenreihen nebeneinanderstellen; etwa Darstellungen der Kreuztragung aus allen Epochen. Eine solche Fülle von Gestaltungsweisen, wie man sie in dem Falle antreffen würde, ist nur da möglich, wo jede neue Bildeinheit aus der psychologischen Erfassung des Ganzen gewonnen wird. Im Süden wäre derartiges gar nicht zu erwarten, denn dort entscheidet nur selten einmal der rhythmisch-expressive Bildgedanke über die Gestalt. Die Kompositionen ordnen sich dort vielmehr nach plastischen Einzelmotiven,

und wo diese nicht schon durch allgemeine Regeln der Ponderation, der Symmetrie und der Kontrastkorrespondsion von vornherein gebunden sind, da entscheidet in zweiter Linie der Gesichtspunkt der energetischen Funktion —: das Tragen, Stehen, Sichwenden, Darreichen usw. —, welches Motiv bei jedem Glied der Reihe zu wählen sei. Dynamisch-rhythmischer Wechsel des Vortrags, wie wir ihn an deutschen Beispielen kennen gelernt haben, Herausreißung einer wesentlichen Ausdrucksgebärde, unter deren Herrschaft jeder Teil und jede Linie stünde (an diese deutsche Gestaltmodalität sei hier nochmals erinnert), ist undenkbar dort.

Unter Raffaels Augen entstand die Kreuztragung (Abb. 58) als eine in echt italienisches Formgefühl übertragene Kopie nach Dürers Blatt aus der großen Passion. Sie sollte eine rechte Mahnung für alle sein, die sich nicht entschließen können, einzuräumen, daß völkische Auffassung enger verkittet als der Zeitstil! Denn diese direkte Anlehnung, welche dennoch das deutsche Liniengewächs in ein metrisches Gefüge von plastischen Einzelgestalten umsetzt, steht Dürers Gesinnung in Wahrheit unendlich viel ferner als etwa die um ein volles Jahrhundert später und ohne Abhängigkeit entstandene Kreuztragung des Rubens (Abb. 59). Rubens hat, wie Dürer, nur eines herausgerissen, nach dessen „Schönheit" sich alles andere richtet: Die treibende, schiebende, drängende Bewegung bergan und bildeinwärts. Nicht nur die Figuren, Linien, Licht- und Dunkelheiten, — auch das Gelände wogt und wallt in gleichem Maße und im gleichen Zuge. Der Gang nach Golgatha wird zum Naturmythos.

Das Gesamterlebnis ist gewiß freier geworden, als es zur Zeit der Spätgotik und der Frührenaissance gewesen war, aber es wäre ein Irrtum, anzunehmen, es sei deshalb nun auch ein für allemal vorbei mit jener anderen Seite des Herausreißens, mit der Spintisiererei im kleinen. Freilich ist das barock malerische Zusammensehen eine Schranke für jedes Sichaufhalten beim Detail. Dennoch

verlieren sich die Bilddichter auch im germanischen Barock noch gern einmal in das Kleinerlei. Dürers Satz „es ist nichts nutze, daß man oben hin fahr und überrumpel ein Ding" gilt noch für Rembrandt, und zwar oft gerade da, wo man in seiner Gestaltung vor allem den lauten Effekt sehen zu sollen meint. Die einzige Wolke in dem sonst auf wenige Akzente reduzierten Blatte mit den „drei Bäumen" ist in der sublimsten Weise ihrem Volumen nach umgangen, abgetastet, nachgefühlt, als sei der Radierer selbst einmal mit feinen Fingerspitzen über die mysteriösen, unkörperlichen Schwellungen eines solchen Dampfballs dahingeglitten. Die Linienströme sind unbeschreiblich zart, aber sie rieseln und rinnen nach mancherlei Richtung und bilden Ornamente von seltenem Reiz.
Man darf es, glaube ich, als bestätigendes Moment begrüßen, daß alle die bisher ermittelten Grundzüge des deutschen Gestaltens nicht nur sich hier in der Vorstellung vom Wesen der „Schönheit" begegnen, sondern sich überhaupt allesamt miteinander verzahnen. Wenn unser Urteil zutreffen sollte, mußte es am Ende ja so sein. Es ist dann auch nicht mehr möglich, zu behaupten, das eine Prinzip sei wichtiger als das andere, oder dieses sei von jenem kausal abhängig. Die genannten Modalitäten gehören vielmehr alle integrierend zu einander, um so in ihrer Gesamtheit die eine Kategorie der deutschen Gestalt zu ergeben. Italienische Metrik-, Symmetrie- und Ponderationsforderungen gingen aus allen Fugen, wollte man im Rahmen ihrer Formungsmöglichkeiten etwa einseitige Herausreißung versuchen. Dagegen beruht die deutsche Gestalt vollkommen auf dem Prinzip des herrschenden Ein-Akzents. Gefunden wird er aus psychischem Ausdrucksbedürfnis; gefühlsmäßig. Inhalt und Form sind also im Entstehen nicht voneinander zu trennen. In dem Sinne, daß der Inhalt sich in germanischer Kunst seine Form selber schafft, nicht aber eine gegebene Form sich mit Inhalt füllen läßt, könnte man freilich sagen, der Inhalt sei das Bedingende, und also Ursprüngliche. Jedoch dürfen wir hier

wieder nicht aus dem Auge lassen, daß Künstler wie Dürer, Rembrandt, Rethel (Abb. 60) oder van Gogh (Abb. 72), wenn sie die Natur betrachteten, es gleichsam mit den Augen ihres Gestaltungsmaterials — ihrer Palette, ihres Griffels, ihres Schneidemessers — taten, ja, ihre Phantasie ganz unmittelbar durch den beim Schaffen sich entwickelnden Rhythmus der Linien- oder Fleckenform so befruchten ließen, daß auch die „Form" als solche Ausdruck und Schönheit, also Inhalt werden konnte. Bei diesen Meistern ist das sinnliche Verhältnis zur Natur nicht ausschließlich der dinglichen Erscheinungsreize bedürftig. Ja, man darf sogar sagen, ihr Sehen sei immer, auch wo es nach außen zu gehen schien, zugleich nach innen gerichtet gewesen in die dichtende, persönliche Vorstellung und in die Zusammenhänge, die sich von selbst für ihre gestaltende Phantasie aus einer bloßen Federlinie oder einem Pinseltupfen entwickeln. In dem Satze „das Schöne herausreißen aus der Natur" muß also der Begriff „Natur" in gewissem Sinne weiter gefaßt werden, als das im allgemeinen Sprachgebrauch üblich ist. Er muß es ja auch angesichts der Tatsache, daß alle Erkenntnis von der Wirklichkeit nur das Produkt unserer gestaltenden Denkkräfte ist.

In der ganzen Eigenart des germanischen Gestaltens liegt, wie sich nun vollständig überblicken läßt, als letzte allgemeinste Tendenz die Absicht, den Darstellungsinhalt auf einen einzigen Akzent zusammenzureißen und auch in der Darstellungsgestalt nur einen einzigen solchen als bedingungslos herrschenden sprechen zu lassen; derart, daß alle Teile sich bis zur völligen Unselbständigkeit seinen Forderungen und Wirkungsmöglichkeiten unterwerfen. Der Wille zur Konzentration auf den „Einton" ist allenthalben im deutschen Sehen am Werk. Er ist das Elementare, ohne welches es keine „Schönheit" im Germanischen gibt. Auch die Architektur organisiert ihre Gestaltungen nach seinem Gesetz. Die Baukunst des Mittelalters bietet in ihren Einturmbauten das beste Beispiel.

Und die Tendenzen zur Eindeutschung der gotischen Erwerbungen, wie sie im späten XIV. und XV. Jahrhundert stattgehabt haben, gipfeln im selben Gedanken. Gerstenbergs Untersuchungen über die „Deutsche Sondergotik" haben zu dem Hauptergebnis geführt, daß die „Verschleifung" der artikulierenden und skandierenden Einzelakzente zu einem Gesamtbewegungsausdruck aller Formen als wesentliches Element der germanischen Gestaltung anzusehen seien. Die Kunst des deutschen Barock und Rokoko (Vgl. W. Pinder, Deutscher Barock, Langewisches „Blaue Bücher") bietet daneben wohl die überzeugendsten Parallelen. Und erst recht würde man dieses Gestaltungsprinzip in der Geschichte der deutschen Musik antreffen, die für das Wesen der deutschen Schönheit vielleicht die allerreinsten Zeugnisse liefert.

VI

Raum

Das kunsthistorisch so bedeutsame Problem des Räumlichen hat im Norden eine eigentümliche Lösung finden müssen, weil hier die Auffassung von Sinn und Wesen des Raumes eine grundsätzlich andere ist, als bei den romanischen Völkern.

Die abweichende Auffassung offenbart sich schon in den elementaren Raumkünsten, in der Architektur und in der Plastik. Das Raumideal der französischen Gotik, der bewegliche Gliederbau, findet seinen vollkommenen Gegensatz in dem der deutschen Hallenkirche: dem bewegten Gesamtraum („die gesamte Raummasse scheint aufzuquellen" Dehio). Während es den romanischen Baumeistern ankommt auf die Erstellung eines klarbegrenzten Raumes aus den ihn fügenden Teilen, suchen die deutschen das grenzenlos schwellende Auf- und Abschwingen, das wogende Herein und Heraus aller Raumkomponenten restlos aufgehen zu lassen in einer gesamtkörperlichen Bewegtheit. Mehr noch: dies gleiche Erfülltsein aller integrierenden Raumglieder mit einer einzigen Triebkraft, dies allem innewohnende Werden, Wachsen und Verrauschen — das ist an sich hier in Deutschland der Raum. Die durch den Bau veranschaulichte künstlerische Vorstellung von einem nicht weiter in seine Teile zerlegbaren, oder aus ihnen abzuleitenden Gesamtgewächs, sie ist gleichsam in der schaffenden Phantasie früher geboren als alles, was dann an aufbauenden tektonischen Gliedern zusammentritt, um diese Uridee schließlich zu verwirklichen.

Die gleiche eigentümliche Auffassung vom Raume bedingt die merkwürdige Entwicklung der deutschen Plastik, von der W. Pinder[1]

[1] W. Pinder, „Die deutsche Plastik". Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1914. S. 7.

gesagt hat, daß sie seit dem XIII. Jahrhundert genau umgekehrt verlaufe, als der empfängliche Unwissende, den die Ästhetik der Renaissance noch bindet, erwarten würde. In der Tat steht der dem XIII. Jahrhundert angehörige Meister der Bamberger Maria der antiken Raumschönheit näher als irgendein Deutscher der — folgenden Epochen. Denn diese haben zwangsläufig „volle 150 Jahre der größten künstlerischen Fortschritte, der größten Eroberung neuer Darstellungsmöglichkeiten genau dazu angewendet, sich von dieser Schönheit zu — entfernen." In der kommenden Zeit tritt der Menschenleib als plastische Hauptaufgabe überhaupt zurück und das Gewand (populär gesprochen) wird bekanntlich alleiniger Träger des Auf und Ab, also des Räumlichen. In Wahrheit sind aber für den Plastiker Leib und Gewandung gar nicht zwei einfach voneinander getrennt denkbare Dinge. Vielmehr ist für ihn nur das eine vorhanden: der durch sein künstlerisches Schaffen in Bewegung umzudeutende Block, der Raum. Der Leib versinkt nun unter den Gewandmassen. Nicht, weil man ihn nicht verstünde, sondern weil er ja nur so überhaupt in der räumlichen Einheit des Ganzen aufgehen kann. Während man in Italien das, was im Gewand darin steckt, den Leib also, zunächst als Hauptsache aus bewegten Gliedern aufbaut, und diesen Gliederbau dann in die klaren Grenzen des Gewandes wie in eine Nische einfügt[1], kennt man in Deutschland diese Zweiheit der Vorstellung nicht. Hier wendet sich vielmehr der ganze Reichtum plastischen Empfindens unmittelbar dem als unteilbare Totalität aufgefaßten Blocke zu. Das an der Oberfläche liegende Gewand wird so ganz von selbst immer mehr zum Träger des herum- und herein-, hinauf- und hinabführenden Ausdrucks, zum Anreger also der den

[1] Sehr bezeichnend für diese Vorstellungsweise ist der Rat, den L. B. Alberti in seinen „Drei Büchern über die Malerei" den Künstlern gibt: „Zuerst das Knochengerüst des Lebewesens zu zeichnen, jedem Knochen hernach die Muskeln hinzuzufügen und dann das Ganze mit Fleisch zu umkleiden."

lebendigen Raum in allen seinen Bezügen nacherlebenden, plastischen Vorstellungskraft des Beschauers.
Mit dem zunehmenden Gefühl für körperliches Gewicht, Volumen und Gliederfülle wächst bei allen europäischen Völkern des XV. und XVI. Jahrhunderts das plastische Oberflächen- und Raumbewegungsleben. In Italien kommt das dem anatomisch verstandenen Menschenleibe zugute. Sein bewegter Gliederbau durchsetzt den (mit Vorliebe von einer Nische oder auch einem Gewandgehäuse umgrenzten) Raum und wird so zum Ausdruck räumlicher Bezüge innerhalb der festumschriebenen Grenzen eines gewissermaßen außerhalb der Figur gegebenen, daseienden Raumes. Der ist ein Ding für sich, so gut wie auch die Figur; während im Norden beide eins sind, Gewächs einer unteilbaren, sich räumlich auswirkenden Triebkraft. Das Gewand wird im Süden immer mehr „Echo der Gestalt". In Deutschland aber werden die mit dem Menschenleibe verknüpften Darstellungsprobleme stellenweise völlig vernachlässigt, und der Gewandschwall schafft ausschließlich den ununterbrochenen Raumbewegungsausdruck. Die gewachsene Empfindung für räumlichen Reichtum wirft sich hier eben auf das körperliche Gesamt, nicht auf die gegenständlichen Teile, die für den Verstand zufällig auch davon dargestellt werden. Denn es handelt sich bei diesen Gewandfiguren nicht nur um ein Zusammen-Sehen von Körper und Kleid, enger als das den Italienern gelungen wäre, vielmehr um eine grundsätzlich andere Einstellung an das Wesen des Plastischen überhaupt, für die nur der Gesamtblock als raumdurchsetzendes, raumdeutendes Etwas als Objekt plastischer (d. h. also: räumlicher) Bewegtheit vorhanden ist (Abb. 6 u. 7). Der integrale Block wird in seinen Oberflächen bewegt, wie ein Kirchenraum in seinen Flächenhebungen und Senkungen bewegt wird. Und es ist für den Plastiker, dem es nur auf die sinnliche Herausstellung neuer und bestimmter räumlicher Bezüge ankommt, für seine Statue ganz belanglos, ob er nun den Leib oder dessen

Hülle sprechen läßt. Ebenso, wie der deutsch-gotische Architekt nicht danach fragt, ob seine Bewegung einen Pfeiler oder ein Joch etwa in seiner sachlichen Bedeutung verunklärt. Die Gesamtbewegtheit, das räumliche Geschehen, das Werden und Wachsen, — das ist ihm alles; deshalb darf die Oberflächenbewegung alle sachlich trennenden Momente mit ihrem Strömen hinwegschwemmen. Baukunst und Skulptur mußten auch deshalb diesen ihnen eigentümlichen Entwicklungsweg gehen, weil sie „den Ausdruck des an sich Unsichtbaren, den höchsten Ausdruck gerade des Veränderlichen, das hinter der Erscheinung lebt"[1], nicht den des Dauernden, suchten. Für solche Auffassung kann auch der Raum nicht ein in seinen äußeren Gliedern Festgefügtes und Begrenztes sein, sondern nur ein beständig bewegtes, verschwebendes Etwas, ein sich in stetem Fluß entfaltendes Gesamtgewächs.

In der Bildkunst sind die Fragen des Raumes so eng mit denen der Landschaftsdarstellung verknüpft, daß sie im Zusammenhang mit diesen behandelt werden dürfen.

Sobald die Landschaft in Frage kommt, wird eigentlich eine reinliche Scheidung zwischen den mittel- und niederdeutschen, also insbesondere zwischen den Volksstämmen des heutigen Deutschland und der Niederlande nötig. Denn ganz offensichtlich ist zwischen den ersten reinen Landschaftsbildern der neueren Kunst, wie sie einerseits in Deutschland von Dürer, Grünewald, Cranach, Altdorfer und anderen geschaffen worden sind und solchen, wie sie andererseits seit den Eycks, Rogier und Bouts in den Niederlanden entstanden, ein elementarer Unterschied. Es hat da z. B. den Anschein, als verfolgten die Deutschen weniger imitative Ziele, während die Holländer und Flamen — darin den Italienern ähnlich, — durchaus auf dem Boden der Daseinsbeschreibung zu stehen scheinen.

Bei eingehender Erörterung des hier vorliegenden Problems wäre es nötig, auf die Entstehungsgeschichte des selbständigen Land-

[1] W. Pinder, Deutsches Barock.

schaftsbildes einzugehen. Jedenfalls muß aber bedacht werden, daß die Eyckische Kunst französisch-burgundischer Herkunft ist, die italienische wiederum im Quattrocento wesentlich auf die Eyckische zurückgeht. Die deutsche Landschaftskunst aber ist, sobald sie sich erst einmal von derselben französischen Urquelle gelöst hat, vollständig bodenwüchsige Schöpfung. Weshalb sie denn auch zu Anfang des XVI. Jahrhunderts von allem, was sonst im damaligen Europa „Landschaft" heißt, sich grundsätzlich unterscheidet. Und das Problem klärt sich für den Betrachter erst ganz in dem Augenblicke, wo die Naturdarstellung aufgehört hat, bloße Begleitung der Historie zu sein. Sobald der landschaftliche Raum (im weitesten Sinne verstanden) Gestaltungsaufgabe um seiner selbst willen ist, haben sich auch schon die Richtungen der nationalen Auffassung mit aller Deutlichkeit geschieden.

Wie der Raum in den Epen der romanischen Völker des Mittelalters umständlich beschriebener Schauplatz, in denen der Deutschen aber mehr bloßer Teil der epischen Gesamtbewegung zu sein pflegt, so ist es auch in der Bildkunst des XVI. Jahrhunderts, als die Landschaft selbständig in deren Kreis eintritt.

Zunächst einmal, was den Inhalt betrifft. Die Hintergründe der Sakralfresken eines Benozzo Gozzoli (Anbetung der Könige im Pallazzo Riccardi, Florenz z. B.) oder Mantegna (Eremitanikapelle in Padua) sind Schauplatzangabe. Sie geben der Legendenepisode lokale Deutlichkeit. Daß der Zug der drei Könige über die Hügel Toscanas herabkommt, ist für Gozzoli ebenso wichtig, wie, daß die dargestellten Leute wirklichen Persönlichkeiten entsprechen, die man erst jüngst (gelegentlich des Konzils von Ferrara-Florenz) von Angesicht zu Angesicht gesehen hatte; dem Griechenkaiser, dem Patriarchen von Byzanz usw.

Mantegna gibt nicht nur seinen Soldaten möglichst echte Trachten, sondern will auch mit seinen archäologisch ausgestatteten Säulenhallen die echten alten Räumlichkeiten wiedergeben, in

denen sich die Geschichten, die er erzählt, wirklich abgespielt haben.
Realistische Absichten ähnlicher Art gibt es zwar damals auch in Deutschland. Aber die Form, in die sie sich dort kleiden, ist doch eine wesentlich andere. Vor allem will beachtet werden, daß der Schauplatz in den eben kurz charakterisierten Bildern aufgebaut ist wie ein Ding für sich, aus dem man z. B. das ganze Personal wegdenken kann, ohne daß dadurch die wesentliche Struktur des Bildganzen zerstört würde. Nicht umsonst spielt in der italienischen Kunst die Prospekt- und Estrichkonstruktion nach den Lehrsätzen der zentral-perspektivischen Projektion eine so bedeutende Rolle. Der Raum in dieser Kunst ist, wie er eine Sache für sich bezeichnen will, auch seinen Bildfunktionen nach eine selbstherrliche Angelegenheit, die ganz für sich besteht. Es handelt sich immer um die Figuren und um den Raum. Das Zweierlei ist das Entscheidende dabei.
Ganz anders im Norden. In Eycks „Verlöbnisbild des Kaufmanns Arnolfini" (1434, Abb. 62) ist der Raum, in welchem die beiden Verlobten stehen, nicht als Hintergrund- und Kulissensystem von optisch neutralem, topographisch-dekorativem Werte aufgefaßt, sondern als das schimmernde, dämmerig schwebende Etwas, das mit seinen Bewohnern eins ist. Mögen die zwei hölzernen Leutchen auch für ein an Rembrandt oder an der Moderne geschultes Auge in einem gleichsam luftleeren Raume stehen; das ändert an der Tatsache nichts, daß die Bildfläche als solche in ihrer Gesamtheit ein rhythmisches Gefüge aus farbigem Licht und Schatten ist. Personen und Raum sind nicht zu trennen. Der besondere germanische Wille wird am Vergleich mit zeitgenössischen italienischen Lösungen verwandter Aufgaben deutlich genug. Man denke etwa an Masaccio, an Uccello, oder Castagno! Auch die bei Eyck noch so geflissentlich gewahrte Treue gegenüber allem Einzeldinglichen wirkt nur für den auffällig, der nicht weiß, wie

so etwas bei den burgundischen Vorläufern Eycks ausgesehen hat. Jetzt zielt, daran gemessen, die ganze Gestaltung darauf ab, die optische Gesamterscheinung aus dem Weben des farbigen Lichtes zu erklären. Schon deshalb verbietet es sich, die Absichten der niederländischen Malerei mit denen italienischer Schauplatzbeschreibung zu verwechseln.

Gibt es in den zahllosen italienischen Repräsentationsbildern der „Madonna mit Heiligen" — selbst bis hin zu Tizians Vatikanischem Sechsheiligenbild von 1523 — irgendwo eine ähnliche Wirkung, wie sie van Eyck in seiner „Madonna mit dem Kanonikus Paele" erreicht? Ich meine, wie der Heilige links aus dem kühlen Grundschatten, — in seinem blaugoldenen Pluviale selbst ein Stück dieses Schattens — herauswächst? Als Folge dieses Aus-dem-Schatten-Wachsens glaubt man immer wieder, zu sehen, wie der gleichsam noch in würdevoll langsamer Bewegung begriffene Heilige eben erst aus der Sakristei getreten ist. Diese undefinierbar lebenskräftige Darstellungsweise ist nur möglich auf Grund eines malerischen Erfassens und Aussprechens der Zusammenhänge von Atmosphäre, Licht, Farbe, Raum und Gestalt. Die Ausdrucksabsicht des Malers aber muß von vornherein auf dies unmittelbar Genetische, auf das Geschehen, abgestellt gewesen sein. Nur um ihretwillen hat er zu der einzigartigen koloristischen Kombination schwellend sich entwickelnder Töne gegriffen. Und wiederum ist dies an sich eine Intention, die in Italien keinen rechten Platz fände, denn die bildmäßige Ausdrückung eines einmaligen Geschehens in diesem genetischen Sinne liegt außerhalb der Vorstellungssphäre dortiger Bildhauermaler und Raumarchitekten, denen es auf die Erstellung des Ewiggültigen, des dauernden und in sich ruhenden Daseins vor allem angekommen ist. Es ist wahr, daß — gemessen an deutscher Kunst, vor allem an deutscher Graphik — die niederländischen Gemälde des XV. Jahrhunderts „objektiv" und „positivistisch" erscheinen. Man würde

bei Eyck gewiß vergeblich nach den drastisch übertriebenen Raumtrichtern und -tunnels suchen, die K. Witz oder M. Pacher, — zwei typische Oberdeutsche — zu geben pflegen. Es ist aber hier nicht so sehr die Frage, ob die formalen Gestaltungsideen mit solcher für die oberdeutsche Kunst charakteristischen leidenschaftlichen Übertreibung der im Bilde vorwaltenden Idee, oder ohne sie, auftreten, als vielmehr, ob in beiden Fällen über die Daseinsschilderung der Einzeldinge fortgeschritten wird zu einer Sichtbar- und Fühlbarmachung der Substanz, aus welcher die Bilderscheinung in allen Teilen einheitlich besteht, aus welcher sie vor den Augen des Betrachters gleichsam erst entsteht. Die wilde Derbheit der Alemannen ist allezeit ähnlich zum Ausdruck gekommen; bei Nikolaus Manuel und Urs Graf nicht weniger als bei Witz.

Was Eycks Gehaltenheit und Ruhe aus den verschmelzenden Lichtfarbentönen erklärt, das läßt die Leidenschaft des K. Witz (Straßburger Katharinenbild Abb. 63) aus dem Impuls der aktiven Linie lebendig werden. Die Meister der deutschen Buchillustration des XV. Jahrhunderts erklären es aus der Eigenbewegung des Schwarzweiß, Witz aus dem zeichnerischen, Eyck aus dem malerischen Geiste.

Die Bewegung des Raumes ist bei Dürer, Altdorfer, H. Holbein d. J. usw. Linienbewegung. So z. B. in Holbeins „Ackersmann" (Abb. 64). Der Pflug mit den Pferden, der Tod, der Bauer und die mit deren Silhouette einwärts zusammenströmenden Ackerfurchen werden alle von dem gleichen Raumimpuls ergriffen. Auch in Dürers Narrenschiffillustration (Abb. 66) ist der bergan gezogene Wagen mit dem ihn schleppenden Narren sowie jede Terrainwelle aus ein und demselben linearen Raum-Melos geformt. Bei Rembrandt ist der Raum mit allem, was darinnen ist, Lichtbewegung. Neben den Marientod Altdorfers (Abb. 32), dessen mächtige Gewölbegurte sich mit den Jüngern im gleichen Schwunge über die Sterbende zu neigen scheinen, mag

man zum Vergleich Rembrandts Marientod (Abb. 33) halten: Alles Räumliche ist jetzt in wolkig dampfende Lichtströmung umgedeutet. Vergleicht man dann aber in Rembrandts Werk selbst frühe und späte Lösungen des Raumproblems, so wird man zugleich feststellen müssen, daß er selber sich erst zu der letzten vollständigen Einheit von Raum und Raumerfüllendem hat durchringen müssen. In der noch von Dürer abhängigen „Austreibung der Wechsler" (Abb. 46) ist der strömenden Bewegung der hinausgepeitschten Schar wohl eine tiefe Perspektivflucht beigesellt: aber es bleibt, verglichen mit späterem, doch mehr oder minder noch bei einer fühlbaren Zweiheit: der Raum als begrenzende, daseiende Bühne, und die ihn belebenden Menschen. In der „Erscheinung Christi bei seinen Jüngern" (Abb. 45) ist ein eigentliches „Raumgehäuse" gar nicht mehr vorhanden. Die optische Beziehung der Lichtgestalt zu den Jüngern, hergestellt durch die allseitig dynamisch ausstrahlende Lichtbewegung der Glorie, schafft aber einen Gesamtausdruck von höchster räumlicher Bestimmtheit. Nur ist es jetzt vollkommen ausgeschlossen, noch von einer Zweiheit des Raumes und der Raumerfüllung zu reden. So wie dieser Rembrandt seinen Bildraum als unteilbares Lichtgesamt, so haben die sondergotischen und die deutschbarocken Architekten ihre Hallen- und Treppenhäuser als unteilbaren Bewegungsausdruck der einheitlich gestalteten Raumsubstanz aufgeführt.

Eine derartige Auffassung vom Raume hängt nun aufs engste zusammen mit der in aller nordischen Kunst vorwaltenden Absicht, weniger die Anschauung vom Daseienden, als vielmehr die Vorstellung von dem, was hinter den Erscheinungen als deren tieferer Sinn lebt, zu gestalten. Das selbständige Landschaftsbild gibt den klarsten Aufschluß darüber. Das Schöpferische tritt im nordischen Landschaftsbildner so stark hervor, daß er sich zur freien Erdichtung von visionären, durchaus subjektiven Gebilden berechtigt hält. Diese Art von Bildphantastik ist aber nicht zu verwechseln mit

der, die in den „Ideallandschaften" der lateinischen Schulen, der Caracci etwa oder Poussins zutage tritt.
Ein deutscher Zeichner des XVI. Jahrhunderts, wie etwa Wolf Huber hat, als er die schöne Landschaft mit dem Sonnenaufgang (München, Abb. 67), zeichnete, ohne allen Zweifel die ganz bestimmte Gegend vor Augen gehabt: Feldkirch in Vorarlberg. Sein Bild aber teilt uns keineswegs objektiv die besondere lokale Situation in all ihren individuellen Einzelheiten mit, sondern vermittelt uns in einem wunderbaren Linienextrakt vor allem die Vorstellung von einem einzigen Sichwölben des Raumes. Das optische Grundmotiv dieses Sichwölbens wird in dem großen Baum rechts vorn angeschlagen, findet seine Antwort in den von links hinten aufschießenden Sonnenstrahlen und klingt fort in den flacheren Hügelsilhouetten der Mitte. Jede Linie in diesem Ganzen ist unlösbarer Bestandteil einer sich beständig neu entfaltenden Riesenkuppel. Die subjektive (wenn auch wohl unbewußt subjektive) erfinderische Bildnerkraft des Zeichners hat hierbei alles zu verantworten, die genaue Beobachtung der Gegend so gut wie nichts. Im Gegensatz zu den Lateinern, die stets versuchen, das Gesichtsbild des daseienden Raumes in mehr oder minder objektiv getreuer Aufzählung der Einzelheiten gerecht zn notieren, gibt hier der Germane die Einheit seiner subjektiven Gesamtvorstellung und trägt nur das vor, was das „Werden" dieser Einheit überzeugend auszudrücken imstande ist.
Auch Rembrandt verzichtet in dem Braunschweiger „Gewitter" (Abb. 68) auf stoffliche oder gegenständliche Bezeichnung. Aus dem Gewühl von Finsternis und Licht hebt sich als einziges ordnendes Motiv eine Wellenbewegung hervor, die den Erdboden, die zähen Dunkelheiten und schwefligen Helligkeiten zum optischen Totalausdruck einer freudlos lastenden, bedrückenden Dumpfheit gestaltet. Niemand fragt, wo oder wann das Schauspiel stattgefunden habe, oder ob es überhaupt ein wirkliches Modell für

die Gegend gegeben habe. Auch Rubens gibt in der etwa gleichzeitig entstandenen „Landschaft mit Philemon und Baucis" (Wien, Abb. 69) in farbig verschlungenem Auf und Ab der Lichter (deren Hauptströme sich wie die Schlangen eines Merkurstabes verflechten) weit mehr die Vorstellung freudig stürmischen Raumwogens, als die Ansicht einer bestimmten Gegend oder konkreter Gegenstände. Jedenfalls bestimmt das Geflecht der Lichter, das zugleich der Luft-, Licht- und Geländebewegtheit entspricht, in höherem Grade die Gesamtvorstellung vom Raume, als die sachlichen Einzelheiten, die diesen, sofern er „Modell" ist, ausmachen; und in der Erinnerung des Betrachters bleibt diese Vorstellung noch tief eingegraben, wenn die Erscheinungsdetails längst daraus entschwunden sind. Oder der mit Unrecht als allegorisierender „Dichter" verschrieene Jakob Ruysdael: Geht nicht auch er, gemessen etwa an einem Poussin, in Bildungen wie seinem „Judenkirchhof" in Wahrheit über die objektive Feststellung der Erscheinungstatsachen weit hinaus? Die Natur interessiert ihn als Trägerin von Rhythmen, dynamischen Expressionen und Melodien der Linie und der Farbe.
Dabei ist die in all diesen genannten Bildern hervortretende grandiose Pathetik für unsere Fragestellung ganz nebensächlich. Selbst jene kleinen und stillen, in niedriger Horizontale gelagerten, holländischen Tiefebenenbildchen, wie Seghers und Rembrandt sie radiert haben, sind weniger Festnagelung der besonderen „Vedute", als vielmehr optische Verdichtung der Vorstellung von unendlicher Weite, in der jede Sache und jedes Einzelobjekt versinkt wie der gotische Leib in der plastischen Bewegtheit des Gewandes, versinkt in der schöpferisch erzeugten, subjektiven Vision von einem traumhaften Einssein von Himmel, Erde, Luft und Licht. Es fehlt diesen Visionen nicht allein vollständig an markanten Einzelheiten, es wird in ihnen auch alles ausgelöscht, was irgend als bloßes landschaftliches „Attribut" gedeutet werden könnte.
In der Moderne setzt sich der Gegensatz von lateinischer und ger-

manischer Art unbeirrt fort. Der Bretone Millet war das große Vorbild, dem der aus niederdeutschem Blute entsprossene Vincent van Gogh mit vollem Bewußtsein nachstrebte. Aber der (nicht in das Bewußtsein des Schaffenden eintretende, darum jedoch um so stärker wirksame) Unterschied des Blutes brachte es mit sich, daß van Gogh, selbst da, wo er sich bemühte, den Franzosen zu kopieren, eine ganz andere Straße als dieser einschlug. Das in solchen Fällen zwischen beiden bestehende Verhältnis gleicht dem von uns schon festgestellten zwischen Dürer und Mantegna aufs Haar. Millet schwebte die Idee vor, im Bauernbilde die Einheit von Bauerntum und Scholle zu verkünden. Er kam ihr nach, einmal als rechter Positivist, der „echte" und „ungeschminkte" Bauern malt, dann aber als der Verwalter des Erbgutes einer langen Ahnenreihe von Malern, die die Formtradition ihrer Rasse zu höchster Kultur ausgebildet und sie gehütet hatten. Sein „Angelus" ist, in der auf wohlabgewogenen Kontrasten fußenden Komposition, ein Stück von der Klassik Raffaels und Poussins. Zwei Beter, Mann und Frau, einsam zur Abendstunde auf dem Felde. Zwei den reinen Horizont überschneidende Vertikalen; die eine davon ungebrochen, die andere — die betende Frau — im Winkel über dem Horizont gebrochen. In der Einmaligkeit und Unvergleichlichkeit dieser Neigung liegt das Geheimnis der Wirkung. Es bedarf natürlich zu solcher Rechnung des Gegensatzes; also: der Mehrheit, mindestens der Zweiheit, von Wirkungselementen. Die Einheit liegt zwar in der gelenkigen Verknüpfung all der Kontraste und in der Harmonie der Proportionen. Das Resultat ist nur eben eine ganz andere Art von Einheit, als die ist, welche die germanische Kunst immer erstrebt hatte und in van Gogh auch jetzt noch erstrebte. Was dieser wollte, daß Scholle und Bauer wirklich sinnlich überzeugend aus einer Materie geschaffen seien, das bleibt bei Millet letzten Endes sentimentaler Gedanke, steckt nicht schon im Organismus der Bildgesamtheit.

Mag Vincents Malerei anfangs noch so unbeholfen und „barbarisch“ neben der Zivilisiertheit Millets erscheinen, den Dualismus seiner Auffassung kennt sie jedenfalls nicht. Van Gogh durfte wirklich sagen, er male seine Bauern mit der Erde, aus der sie ihre Nahrung gewinnen. Wie eine Offenbarung ging es ihm auf, als er nachträglich entdeckte, die herrschende Farbe in seinen „Kartoffelessern“ sei die einer ungeschälten, rohen Kartoffel. Später aber sind seine Bilder nicht nur in der Qualität, sondern auch in der Struktur der Farbmaterie das Resultat einer einzigen, Figur und Raum beherrschenden Bildgebärde. Seine Farbe, sein Pinselstrich, seine Menschen und deren Milieu: sie sind eine Substanz. Das Bild als Ganzes entsteht für den Blick aus ihr. Die „Kastanie“ (aus der Sammlung Kröller) trägt in jedem Pinselhieb die eigenartige pyramidale Form der Blütenkerze, und in dem lodernden Schwung, mit dem er die Einzelzweige einer Zypresse (Abb. 72) malt, gibt er gleichsam die Keimform des ganzen Zypressenlandschaftsbildes. Jede Einzelheit dieser Raumgestaltung trägt in sich das formale Gefüge des Ganzen; wie ein Blatt, das in seinem Geäder die Struktur des ganzen Baumes birgt. Van Goghs Gemälde und Zeichnungen erwachsen jedesmal aus einem rhythmischen Urmotiv, nicht anders, als das bei Dürers Bildern oder bei deutschgotischen Domen der Fall ist, in deren Fiale schon der ganze Turm vorgebildet erscheint. Nimmt man aus Millets „Ährenleserinnen“ oder aus dem „Säemann“ (Abb. 70) den Schauplatz weg, so werden die Figuren wohl unbestimmt und in gewissem Sinne haltlos, aber die Bauern bleiben Bauern von fester Gestalt an ihrem Platz. So etwa, wie die Figuren eines altfranzösischen Epos nur an Situationsdrastik verlieren, wenn man ihnen das Relief der deutlich beschriebenen Örtlichkeit, in die sie eingebaut sind, rauben wollte. Van Goghs „Säemann“ (Abb. 71) kann man aber den Boden und die Luft, mit denen er verwachsen ist, nicht unter den Füßen oder über den Häupten wegnehmen, ohne ihn überhaupt wesenlos zu machen.

So wenig, wie man dem alten Hildebrandtsliede den Raum abschneiden kann. Wenn die paar einleitenden Worte „zwischen zwei Heeren" wegfielen, so bedeutete das ja zugleich den Verlust dieser Heere, die doch nur durch das Raumbeziehung schaffende „zwischen" bestimmte Gegenwart erhalten. Ohne die Heere aber gäbe es weder Hildebrandt noch Hadubrandt. Denn beide wachsen aus den beiden Heeren heraus, wie die Bewegung van Goghscher Menschenleiber aus der Bewegung des Raumes bzw. seiner Farbströme.

Die untrennbare Einheit und die organische Entwicklung von Raum und Raumbewohnern aus der einen gestaltenden Energie — sei es der brodelnden Linie, sei es des webenden Lichts — macht all die beispielshalber zitierten Künstler zu Vertretern einer Raumvorstellung, die der Romane nicht kennt. Der Gegensatz, den selbst die Erkenntnistheorie germanischer und diejenige lateinischer Observanz zuletzt formuliert hat, liegt in den kunstgeschichtlichen Dokumenten schon von Anfang an unbezweifelbar vor und bezeichnet mit aller Deutlichkeit das beharrliche Festhalten der Völker an den beiderseits für Recht gehaltenen Grundsätzen der hier oder dort herrschenden Weltanschauungen. Die transzendentale Idealität, bzw. die transzendentale Realität des Raumes — diese Frage ist im Grunde untrennbar mit allem, was die Auffassung der Raumdarstellung bei Germanen und Romanen betrifft, verbunden. Dürer, Grünewald, Rubens, Rembrandt, van Gogh usw. kennen nur einen Raum, der den Formen im Bilde innewohnt und ihr gegenseitiges Verhältnis klärt. Isolieren läßt er sich bei ihnen nie. Für Franzosen und Italiener aber ist der Raum ein Ding, so gut wie die Sachen, die in ihm stehen oder sich bewegen. Form ist Form und Raum ist Raum. Die sinnliche Beziehung zwischen beiden läßt sich herstellen, sie gehört aber nicht unbedingt dazu.

Die Landschaftskunst eines jeden Volkes gibt das beredteste Zeugnis seines Naturempfindens. Aus Erfahrungen, die jeder in Fülle

beisteuern kann, geht hervor, in welch außerordentlichem Umfange und bis zu welch hohem Grade sich der Germane mit dem ihm umgebenden Raume eins fühlt. Dieses Einssein mit der Umwelt dürfte das Eigentümlichste an seinem Naturempfinden sein. Unter allen anderen abendländischen Nationen, zumal den romanischen, ist das Verhältnis zwischen Mensch und Universum ausgesprochen auf die Antithese Mensch—Nichtmensch, also auf ein Zweisein von Subjekt und Objekt gegründet.

Die reinliche Scheidung zwischen Mensch und Nichtmensch (oder Weltdasein), dieser anthropozentrische Dualismus der außergermanischen Völker, führt notwendig dahin, daß bei ihnen die Natur als Erscheinung und Vorstellung unveränderlich objektiv bleibt. Der Baum behält dieselbe Gestalt, ob er nun ein freundliches oder ein zorniges Gesicht macht. Der Maler kann ihn nach des Menschen Bilde sich gebärden lassen, zornig ausholend, wie etwa in Tizians „Tod des Petrus Martyr" oder ihn ruhig und feierlich sich erheben lassen, wie in Raffaels „Parnaß"; seine Struktur als Baum bleibt unverändert bestehen als die unwandelbare Idee. Das Gewächs aber ist in der Vorstellung des Germanen weder ein Ding für sich, noch überhaupt ein und dasselbe Wesen, je nachdem der Betrachter von dieser oder jener Stimmung beseelt an es herantritt. Die deutsche Natursehnsucht, das Verlangen, in einsamem Zwiegespräch mit dem All sein Innres zu reinigen von erlebtem Graus, all diese Beweise eines einzigartigen Zusammengehörigkeitsgefühls von Mensch und Umwelt machen es auch ohne eingehendere Untersuchung deutlich, daß die „Gestalt" der Dinge immer nur der jeweilige „Ausdruck" des seelischen Zustandes ist, aus dem heraus der Germane seine Welt im Ganzen erlebt; heute so, morgen anders. Er sucht sein *seelisches* Selbst in den Erscheinungen und findet es in ihnen unter beständig veränderlichen, jedesmal aber einheitlich untereinander verwandten Gestalten.

Der Verleiblichung aller Erscheinungsformen, die den Griechen und Lateiner charakterisiert, steht beim Nordländer eine Beseelung gegenüber. Der Mensch bleibt dennoch auf seine Art auch in diesem Falle „das Maß aller Dinge", nur ist es eben nicht der kanonische Menschenleib in Harmonie mit der vernünftigen Seele, sondern die leidenschaftliche Dynamis, die — z. B. im Zustande träumerischer Beschaulichkeit — das Weltbild aufzulösen vermag in körperlos-erdentbundenes, duftiges Gewölke, oder die ein andermal — in losbrechendem Aufbegehren — das festeste, härteste Dasein zerklüften und zerfetzen, alles Gleichmaß verzerren, alle Geschlossenheit zertrümmern darf. Deshalb gibt es für die Kunst kein Gestaltgesetz, das „den" Baum, „die" Bergformen oder „das" Licht endgültig festzulegen erlaubte. Der Baum ist, was eben der ganze Wald im Augenblick für den Menschen ist: eine Fratze in der Dämmerung für die Seele des von Spukahnungen geängsteten Wanderers. Oder — wenn das liebeserwartungsvolle Herz schlägt „zu Pferd, zu Pferde!" —, so „steht im Nebelkleid die Eiche, ein aufgetürmter Riese da!" und er sieht „die Nacht an den Bergen hängen", — „die Finsternis mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch" blicken. Dann wieder ist der Baum feierlich geweihter Pfeiler im hohen, bald strengen, bald heiteren Dom; stabdünne Stütze eines gründurchsonnten Daches, kaum eine Grenze mehr für die weitatmenden Gänge dazwischen. Und wieder: undurchdringlicher Bestandteil einer schwarzen, drückenden, drohenden Wand, wogende, brechende Brandung; wildflatterndes Haar der Erde, zerzaust vom Sturme . . .

So lehrt die einfachste Erfahrung, daß deutsche Phantasieanschauung, auch ohne die Absicht, Bilder zu formen, keine objektive und keine absolute Erscheinungseinzelform in der Natur anerkennt, sondern alles Vereinzelte als etwas Unselbständiges bewertet, das sein Wesen, seine Bedeutung und sein Sein durchaus vom Gesamt, zu dem es organisch gehört, empfängt. Dies Ganze

aber, und möge es bestehen aus wieviel Teilen es will, ist wiederum als Gestalt abhängig von des Betrachters Phantasie, ist gemäßer Ausdruck seiner jeweiligen Gemütsverfassung. Sie allein spiegelt sich in allem, was er empfindend anschaut.

Die Gemeinsamkeit des Blutes bringt jene Gemeinschaft im Empfindungsleben aller, die zur gleichen Volksart gehören, heraus, auf der das Verständnis für nationale Bild-, Musik- und Dichtersprache fußt. Der Deutsche hat, auf Grund seines besonderen Anpassungsvermögens, in weit höherem Maße als andere Völkerschaften gelernt, auch z. B. nichtdeutsche Vorstellungs- und Ausdrucksweisen zu verstehen. Deutsche besitzen die seltene Fähigkeit, sich, soweit das überhaupt möglich ist, „in den Geist" fremder Sprachen und Kunststile hineinzuversetzen. Der Italiener hingegen scheint nach allem, was wir wissen, letzten Endes unfähig, eine Rembrandt- oder van Gogh-Landschaft aus deren eigenstem Naturgefühl heraus zu empfinden. Seine Vorstellungsweise ist kein Organ für germanische Romantik. Er sieht nur „den" Baum als statisch artikuliertes Gebäude, dessen Glieder, nach Art der menschlichen, tragen, stützen, lasten. Er wird zwar zugeben, daß man die Landschaft auch beseelen könne; daß man sie aber als Ausdruck eines und noch dazu willkürlich subjektiv deutenden Willens auffassen, dieselbe Gesamtheit heute so und morgen wieder anders der herrschenden Formgebärde unterordnen dürfe, — das wird er kaum ernsthafter Erwägung für wert halten.

Wir haben gesehen, wie die beobachteten künstlerischen Phänomene mit den Erscheinungsformen des allgemeinen germanischen Weltgefühls zusammenhängen. In diesem Zusammenhang scheint sich mir die in allgemeinen Zügen festgestellte Formgesetzlichkeit der deutschen Raumauffassung nicht nur als etwas sehr Begründetes, sondern auch als etwas schlechthin Notwendiges zu erweisen.

VII

Wirklichkeit und Gestalt

Lange Zeit hat Italien für Europa als die eigentliche Heimat der Form gegolten. Von der nachdrücklichen Erziehung, die Deutsche und Niederländer um die Wende des XV. Jahrhunderts dort erfuhren, war der Schaden unbestreitbar größer als der Nutzen; er hat sogar etwas wie eine schwere Krankheit über die Kunst dieser Nationen gebracht. Woran liegt es, daß die Genesung sich dennoch rasch vollzog, eine vollkommene war, ja, daß als letzte Folge des fremden Einflusses sogar eine Stärkung zu verzeichnen bleibt? Das Segenvolle des Italienischen lag in der bewußt betriebenen Formenlehre, die man dort erhielt. Der Schaden lag in der Gefahr der Erstarrung im bloß Formalen. Und an dieser ist ja Mittelitalien selbst im Laufe des XVI. Jahrhunderts künstlerisch zugrunde gegangen. Das Ferment, welches die Kunst des Nordens gegen diese Gefahr schützte, war vor allem der dem Nordländer eingeborene Sinn für die Wirklichkeit in all ihrer bunten Fülle und die damit verschwisterte Abneigung gegen das Konventionelle.

Um Stoffe ist man in Deutschland nie verlegen gewesen. Es gäbe eine interessante und lange Liste, wollte man einmal zusammenstellen, was etwa die italienische Malerei an stofflichen Darstellungsaufgaben vom Norden erst empfangen hat. Dafür wieder gebricht es der Kunst des Nordens an Ausdauer und Beharrlichkeit, eine einmal neu gefundene Aufgabe in generationenlanger Arbeit wirklich zu Ende zu führen. Die italienische Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts hat, verglichen mit dem Norden, einen nur sehr beschränkten Kreis von Themen behandelt. Aber jedes davon ist von Geschlecht zu Geschlecht als gewissenhaft zu lösende Aufgabe weitergegeben worden. Und während hier gesammelte

Arbeit das Haus beim Fundament begann, keinen Baustein schichtend, ehe er nicht werkgerecht zugerichtet und der darunterliegende nicht festgefügt war, haben die Nordländer ihre Kräfte an einer Fülle von zerstreuten Themen zersplittert. Kaum eines davon wurde zu Ende gedacht, weil immer schon wieder etwas Neues auf den Plan trat. Das einzige, bei dem man geflissentlich blieb, ist die Landschaft gewesen. Sie war das Wirkliche in seiner wirklichsten Gestalt. An ihr ist die nordische Kunst vom Romanismus genesen. Es ist nur natürlich, daß sich die Freude an der Wirklichkeit zuerst einmal an den nackten Gegenstand heranmacht. Dadurch wird er ja erst einmal zur Aufgabe für die Kunst, und nur indem man die Aufgabe immer wieder von neuem zu lösen unternimmt, gelangt die dem Gegenstand gemäße künstlerische Sprache und die eigentliche bildhafte Gestalt zur allmählichen Entwicklung. Das ist, wie gesagt, im Norden konsequent nur bei der Landschaft der Fall gewesen. Die vielen anderen Gestaltungsaufgaben sind nur mit langen Unterbrechungen über große Zeitspannen hinweg ab und zu wieder aufgenommen worden. Viele sind nie ganz zu Ende geführt worden, manche allerdings auch gleich in einem Anlauf von demselben Meister, der das Thema als erster aufgestellt hatte.

Das nicht zu ertötende völkische Naturgefühl und der Durst nach Wirklichkeit haben die Überwindung des Romanismus herbeigeführt; in Deutschland nicht weniger als in den Niederlanden.

Als die niederländischen Italienfahrer wieder daheim saßen und die mitgebrachten Lehren anwenden wollten, stellte ihnen die Natur selbst das empfindlichste Hindernis in den Weg. Von ihrer Naturtreue wollten und konnten sie nicht lassen. Die vlämische Landschaft kann weder das Kontrapostverfahren, noch die metrische Kompositionsmanier recht gebrauchen. Und wenn der Maler seine heimischen Aktmodelle nach fremdem Schema vor sich hinstellte, so hatte doch alle Atelierabrichtung sein feines Auge nicht blind

machen können. Es war ihm nun einmal angeboren, daß er malte, was er „sah". So überzog bald ganz von selbst den angelernten Kanon die malerisch erlebte Epidermis. Die Schönheit des Lichts und seine Bewegung auf dem Fleisch oder im umgebenden Raum —, sie fangen, erst schüchtern, dann immer kühner an, nordisches Formgefühl über die statuarische Schönheit südlicher Observanz triumphieren zu lassen. Um 1550 ist von der ganzen Gelehrsamkeit nur noch die korrekte Sauberkeit der Akte und Stilleben, die Raumbühne und die harmonische Proportionalität als Nachwirkung Italiens in der niederländischen Malerei zu spüren. Der ältere Bruegel mit seinem Vogelstellerbild bietet dafür ein lehrreiches Beispiel[1]. Aus dem mythologischen „theatrum mundi" ist man bereits in die Bauernschwänke und damit eigentlich aus dem Atelier in die freie Natur hinausgetreten. Immer konsequenter treten die rein sinnlichen Mitteilungsbedürfnisse hervor. Die darstellerische Korrektheit führt vor der Natur ganz von selbst zum Naturalismus. Malerische „Gestaltung" kommt hinzu. Die Naturwirklichkeit verlangt ein neues Sehen und Darstellen. Die allmählich erwachsende eigene optische Ausdrucksweise leitet immer weiter über die italienischen Erwerbungen hinaus und immer mehr zum Ausgangspunkt zurück, zur Art und Weise der Eycks. Aus dem Naturalismus ergibt sich ein Realismus; und zwar führt wieder einmal der anfängliche, inhaltliche Realismus nach und nach zum optisch formalen. Und als zuletzt malerischer Wortschatz und Syntax imstande sind, das Augenbild in seiner Gestalt vollständig überzeugend zu bewältigen, da läßt denn auch der Schöpfer einer neuen Vorstellungswirklichkeit nicht mehr auf sich warten, der Schöpfer einer Realität, die der innersten Kraft des Menschen entspricht, aus eigenem Willen und Vermögen eine neue Sichtbarkeit zu erzeugen, eine Wirklichkeit also, die nicht der Natur nachgeschrieben werden kann, weil sie letzten Endes in ihr nur

[1] Vgl. K. Voll, Entwicklungsgeschichte der Malerei, I, Leipzig 1913, S. 90ff.

stofflich Verwandtes, nicht aber Gestaltgleiches besitzt. Dieser Schöpfer von „Dichtungen der Sichtbarkeit" war Rembrandt.
Die im Grunde ähnlich gerichtete Entwicklung der deutschen Landschaft geht mehr vom Zeichnerischen aus, hält sich aber zunächst weniger an die Darstellung der Naturerscheinungen in ihrer Unmittelbarkeit, als vielmehr an die Abstraktion des (in der Vorstellung davon zurückbehaltenen) Erinnerungsbildes. Und nun vermengt sich auch noch in jenen von gotischer Sehgewöhnung beherrschten ersten Jahrzehnten die erwachende Wirklichkeitsfreude mit dem Gefallen an der eigenen Ausdruckswelt der Schnörkel und Liniengeflechte, wie deutscher Geist und deutsche Phantasie sie zeichnend zu erwecken verstehen. Die Deutschen sind nicht nur subjektivistischer veranlagt als die Niederländer, sie grübeln auch lieber über die geheimen Möglichkeiten kontrapunktischer Gestaltungsweise, als daß sie sich unbefangen dem einfachen Reiz sinnlicher Eindrücke hingeben. So kommt in den Zeiten des italienischen Einflusses eine sonderbare Durchdringung von deutscher und italienischer Eigenart zustande. Unter dem Zwang der Muttersprache, d. h. der heimischen Ausdrucksgewöhnung, werden die Hauptpostulate der italienischen Form — harmonische Proportion und schöner Kontur — aufs seltsamste umgedeutet.
Jacopo de Barbari versprach damals dem jungen Dürer das Geheimnis der schönen Proportion. Dürer, in der Hoffnung, damit gewissermaßen die Platonische „Idee" des von Gott geschaffenen Menschenleibes in die Hand zu bekommen, hätte gern „ein neu Königreich" um dies Geheimnis gegeben. Nicht das Atelierrezept, nach welchem man jede Naturstudie bequem in akademisch korrekte Schönheit und Ebenmäßigkeit umsetzen konnte, fesselte ihn an der Sache, sondern etwas, was in Italien höchstens nebenher auch einmal bedacht wurde: die Mystik der Zahlengesetzlichkeit, das Zwingende und Beweiskräftige daran, kurz, die „Wahrheit", vor der man sich gefangen gibt. Er hoffte, durch

diesen Stein der Weisen in den Stand gesetzt zu werden, aus eigener Kraft ein prometheischer Schöpfer sein zu können von Gestalten, „die zuvor kein Mensch gesehen noch geahnt hätte".

So, nach ihrer eigentümlichen Vorstellungsweise, haben die Deutschen dann mehr oder minder jeden Italianismus verdeutscht. Der „schöne Kontur" — für den Italiener das Flächenkorrelat zur klaren Körperartikulation — wird von Dürers Nachfolgern seines ursprünglichen Sinnes ebenso entkleidet, wie er dem germanischen Ideal der Ausdruckslinie angepaßt wird. Hans Holbein der Jüngere ist unter allen deutschen Umrißlinearisten der radikalste und reinste Stilkünstler. Sein „Totentanz" beruht auf der mit Klarheit getränkten Linie in noch höherem Grade als die „Apokalypse" Dürers. Allein, niemand wird behaupten wollen, daß es Holbein hauptsächlich darauf angekommen sei, die körperliche Daseinsform oder den plastischen Vorstellungsgehalt seiner Figuren nach italienischer Weise im Kontur wiederzugeben, geschweige, darin seine Aufgabe zu erschöpfen. Gewiß ist der komplizierte Bewegungsapparat des „Ritters", dem der Tod von hinten die Lanze durch den Leib rennt (Abb. 65), in die Konturlinie wie unter dem Druck von vielen hundert Atmosphären zusammengepreßt. Darin aber besteht nur eine unerläßliche Vorarbeit für die eigentliche Hauptsache: das Geschehen in wenige suggestive Ausdruckslinien zu bannen und den Bogen des Ritters, den spitzgestrafften Winkel des Todes, die Lanzenhorizontale, sowie die drei wie Hebebalken in den Boden gerammten Diagonalparallelen in eine rhythmische Ausdrucksform zusammenzuschweißen, die einfach ist und schlagend spricht wie eine abschußbereite, aufs äußerste gespannte Armbrust.

Dazu kam dann die italienische Statuarik, die Einstellung aller Bildwirkung auf die ausdrucksvoll in ihren Gelenken bewegte menschliche Einzelgestalt. Es hat nicht lange gedauert, und auch diese plastische Formel war einem künstlerischen Denken dienstbar, das grundsätzlich nicht vom selbständigen Einzelnen zum harmonisch

zusammengestimmten Ganzen, sondern nach deutscher Weise umgekehrt vom Ganzen zum unselbständig darin aufgehenden Einzelnen fortschritt.
Die Beschäftigung mit Problemen, mit denen die gotisch erzogene Kunst Deutschlands sich ja doch früher oder später einmal auseinandersetzen mußte, wollte sie im internationalen Wettstreit der künstlerischen Wirklichkeitsbewältigung nicht ins Hintertreffen geraten, hat ihr dennoch Nutzen gebracht. Nicht anders, als später die Bemühungen eines Hans von Marées um das Studium der statuarischen Gestaltprobleme und die Elemente der bildhaft-tektonischen Bewältigung der Sichtbarkeit der zerfahrenen deutschen Malerei des XIX. Jahrhunderts wieder festen Boden unter die Füße gaben, hat auch Dürers Ringen um den „schönen Menschen" und die Einzelgestalt der Bildkunst seines Landes frische Säfte zugeleitet.
Aber die statuarische Pose geht eine merkwürdige Gemeinschaft ein mit dem den Deutschen eingeborenen Sehen und Vorstellen. Alle Form im Bilde ähnelt sich bald dem sprechenden Körperumriß als der wesentlichen Bildausdrucksgebärde an. Gemeinschaftlich mit dieser Silhouettenvereinheitlichung wird auch die funktionelle Bedeutung der Körperbewegung in Deutschland bald in Raumbewegung umgewertet. Anfangs kommt es wohl allenthalben zu bizarren Auswüchsen. Die Krisis weicht aber, sobald der Mensch aufhört, Hauptsache für die Kunst zu sein. Sein Maßstab wird reduziert, er wird zum bloßen Teil der Landschaft, verliert dadurch seinen Nachdruck und behält doch die Einheit des Zusammenklangs mit ihr.
Die ganze positivistische Einstellung auf genaue Naturbeobachtung muß als außerordentlich günstiges Erziehungsresultat gebucht werden. So fortgeführt, wie es die gotische Gewöhnung mit sich gebracht hatte, wäre die deutsche Landschaftskunst vermutlich nach und nach in dekorativer oder ornamentaler Erstarrung verendet.

Die Entwicklung aus der Lehrzeit heraus hat sich in folgerichtiger Staffelung vollzogen. Besonders deutlich wird das an der Entwicklung der Lichtprobleme. Man hatte das Licht zunächst genauer beobachten gelernt, um damit treffend und sachlich modellieren zu können. Durch dies Beobachten sind neue Entdeckungen und Klärungen in die Vorstellung von den räumlich-koloristischen Beziehungen zwischen Einzelerscheinungen und Ganzem eingedrungen. Aus dem sachlich „bezeichnenden" wird erst das ausdrückende und „sprechende", dann aber das schaffende, selber „gestaltende" Licht. Die neue Wirklichkeit dieser entwickelten Kunst ist deshalb auch am Ende „Gestalt" geworden: offenbarte, sichtbar gemachte deutsche Naturerkenntnis; — Weltanschauung.

Die Geburtsstunde der deutschen, vom ersten Augenblick an in allen Zügen unvergleichlich eigenartigen Landschaftskunst schlägt erst im Jahrhundert Dürers, Grünewalds, Cranachs und Altdorfers. Es scheint fast, als habe in den Jahren, die den allgemeinen Gesinnungsumschwung sahen — im letzten und ersten Jahrfünft der Jahrhundertwende —, die Landschaft für einen Augenblick überhaupt ausgesetzt. Dürer pflegt sie damals gewissermaßen nur nebenher in jenen wunderbaren Reiseskizzen von der Brennerstraße, die nicht eigentlich für die Öffentlichkeit bestimmt waren, und in denen vielleicht gerade deshalb eine Unbefangenheit und Kühnheit herrscht, von der seine öffentlichen Arbeiten nichts ahnen lassen (Abb. 79). In diesen aber beschäftigt ihn damals vorzüglich die monumentale Menschengestalt, deren Formen mitsamt dem Bildformat größer und größer werden und im Verhältnis zur Flächengröße eine ganz neue Bedeutung gewinnen. Sie sind jetzt bedingungslos die Hauptsache darin. Es kommt vor, daß er ein Bildnis in ganzer Figur unmittelbar vor schwarzen oder jedenfalls neutralen Grund stellt (Stifterflügel vom Paumgärtner Altar, Selbstbildnis, München). So schrankenlos hat der Mensch lange nicht in deutschen Bildern geherrscht. Dann aber ist der

Bann dieser Übergangszeit endgültig gebrochen. Die Bildgründe füllen sich mit Szenerie. Ja, es kommt wohl auch schon dazu, daß die Menschen Staffage der Landschaft werden. In diesem Zusammenhang ist der Stich „Weihnacht" von 1504 zu nennen (Abb. 76). Mehr noch als der vorangegangene „Verlorene Sohn" ist er eine — Rembrandt vorwegnehmende — Hofidylle, in der die Figuren nur noch Staffage sind. Zweitens aber: ein Hauptwerk Dürers aus dieser Epoche und vielleicht das großartigste Naturkredo der ganzen altdeutschen Kunst: das „Marienleben".
Hatte Schongauer noch, als er die Ruhe auf der Flucht schilderte (im buchstäblichsten Sinne des Wortes), „den Wald vor Bäumen nicht gesehen" — denn er addiert aus ein paar Bäumen seinen „Wald" zusammen —, so gibt Dürer jetzt diese „Flucht" ganz im Walde als Traum durch die Dämmerung (Abb. 84). Wie alle großen deutschen Landschafter ist der Nürnberger aus seiner sinnlichen Erlebensfähigkeit zum rechten Poeten der Sichtbarkeit und ihrer unendlichen Reize geworden. Man bedenke zudem, daß er, um seinen Erlebnissen kräftig anschaulichen Ausdruck geben zu können, die Formsprache der Graphik erst erzogen und herangebildet hat; als Graphiker schildert er Erscheinungen, die der damaligen Malerei noch unerreichbar waren. Hier, auf seinem eigensten Felde, sieht und empfindet seine malerische Sinnlichkeit zum erstenmal den ganzen Zauber des Ineinander von Sonnenglast und Schattenkühle (Heimsuchung aus dem „Marienleben"). Auf Grund von Naturerlebnissen gestaltet er dann die vergangene biblische Historie als gegenwärtigste Wirklichkeit. Er beobachtet. Und so werden neue Wirklichkeiten entdeckt, im einzelnen wie im ganzen: die feinen Schwebungen und Übergänge von Dämmer und Halblicht, die verschiedene Lichtempfänglichkeit der Oberflächen, der Raumeindruck.
Die Natur bleibt vorerst noch Begleiterin der Figuralkomposition. Allein, da ist kein Zweifel, daß sie schließlich einmal zur einzigen

Aufgabe werden wird. Diese Stellung erringt sie sich, indem sie zunächst mit den neuen Vorstellungen einen neuen Sinn in die dargestellte Handlung trägt. Die im „Marienleben" niedergelegten Anschauungen tragen Früchte. Die Erzählung altbekannter Legenden oder biblischer Geschichten in frischer, aus der Stimmung ihres Inhalts abgeleiteter Gegenwart konnte als Folge des immer stärker beanspruchten Naturgefühls in Deutschland gar nicht ausbleiben. Grünewald ist der Kühnste von allen. Man könnte sich versucht fühlen, ihn als den ersten konsequenten Vertreter einer deutschen heroischen Landschaftshistorie zu nennen. (Vgl. Abbildungen 70—78 in meinem „Grünewald".)
Zunächst überträgt er auf das Gebiet der Malerei jene deutsch-eigentümliche Form der zyklischen Erzählung, die bisher fast ausschließlich der Graphik — dem Blockbuch, der Passions-, Apokalypsen-, Totentanzfolge — vorbehalten gewesen war. Sein Isenheimer Wandelaltar ist gleichsam ein gemaltes Blockbuch. Die einzelnen Wandlungen — und damit nun auch deren Landschaften — stehen in zyklischem Verhältnis zueinander, folgen sich wie die Sätze einer Suite als rhythmische und dynamische Stimmungsgegensätze, die sich innerlich und äußerlich zu geschlossener Einheit ergänzen, obwohl jede davon eine Welt für sich ist. Und so erschließt seine poetische Vorstellung mit jedem Werk neue Welten. Die feierliche Raumerscheinung des mystisch überwirklichen Nachtgeländes der Kreuzigung, den Jubelrausch einer romantischen, halb Tag-, halb Mondnachtlandschaft mit aller Fülle von Bergen, Tälern, Seen, Matten, Tieren und Menschen in Einklang mit traumhaften Lichtvisionen und Nebelfatamorganen. Die sakrale, domgleiche Stille einer Waldklause und das turbulente Gewirre einer „Wolfsschlucht" (Abb. 78) macht er in neuen Wirkungsfolgen zu Trägern von Stimmung und Bewegung der bald aus brutaler Nähe, bald aus verklärender Überweite, bald wieder aus romantischer Erhabenheit gesehenen Wirklichkeit. Sein Einssein

mit der Natur um ihn her führt ihn über die bloß mythologisierende Deutung oder die dynamistische Veranschaulichung der im Dinghaften wirkenden Kräfte hinaus. Dies Einssein mit der Natur läßt ihn an die Seele solcher Erscheinungen rühren, die ganz ausschließlich dem entwickelten germanischen Naturgefühl vorbehalten waren: Grünewald offenbart die mystischen Zusammenhänge der Gemütsverfassung mit den Tageszeiten, der Temperatur, der atmosphärischen Dichte. Die Morgenkühle einer tauigen Klause im blauen Frühlicht, oder die gewitterschwangere, schwefliggelbe, dunstige Mittagsstunde reden bei ihm eine psychisch deutliche Sprache. Wir empfinden die abgeklärte Friedlichkeit der beiden „Einsiedler" und den tierisch dumpfen, unartikuliert stummen Spuk der „Versuchung" heute noch als unmittelbar auf die Stimmung von Temperatur und Stunde angewiesen.
Entdeckungen wie diese waren übergewaltig und außerordentlich in jeder Beziehung. Vielleicht sind sie auch deshalb zunächst ohne eigentliche Nachfolge geblieben. Vielleicht war aber Grünewalds sonstige Art und Weise auch nur für das Monumentalgemälde größten Stiles geeignet. Dort aber war für die weitere Entwicklung der Landschaft nicht mehr der Platz. Mehr und mehr kommt jetzt das kleine Zimmerformat in Gebrauch, und damit spielt der Begriff der „Größe" von der äußeren Extension auf die innere Intensität hinüber.
Für das Verständnis der deutschen Landschaftsgeschichte ist es eine der aufschlußreichsten Fragen, warum die Gestaltungsabsichten Altdorfers und seines Kreises in größeren Ausmaßen nicht lebensfähig sein konnten. Er ist von der Zeichnung, mehr noch, von der Miniatur zur Malerei gekommen. Das Sichversenken in das Kleinleben mit all seiner geheimnisvollen Verflochtenheit, die Neigung zum Mikroskopischen, gehört mit zu den Eigentümlichkeiten des deutschen Wesens. Dafür sind neben Altdorfer, Dürer (dem Kupferstecher) und den deutschen Kleinmeistern bis hin ins XIX. Jahrhundert zu

K. D. Friedrich, Schwind und Menzel Beispiele in Hülle und Fülle zu nennen. Altdorfers Naturell und die Voraussetzungen seiner künstlerischen Ausbildung mußten ihn geradezu dazu prädestinieren, das Gespenst des Romanismus auszurotten, um jenen altgermanischen Ureigentümlichkeiten — und zwar auf den Errungenschaften des Naturalismus fußend — erneut den Sieg zu verschaffen. Als größten Vorteil im Interesse der allgemeinen Entwicklungsgeschichte bringt er die vollkommenste Immunität gegen italienische Formtendenzen von Haus aus mit.

Wenn er die „Weihnacht" (Abb. 77) malt, so lautet die selbstformulierte Aufgabe mit einem Male gar nicht mehr: die Geburt Christi als Handlung der anbetenden oder sorgenden Eltern um den Neugeborenen in der Krippe. Auch wenn die Personen bei Grünewald, Baldung oder Dürer in nächtliche Dämmerung gehüllt waren, so wurde doch stets durch die formale Bedeutsamkeit der heiligen Sippschaft ein ganz anderes Erlebnis in der Vorstellung des Betrachters aufgerufen als das, welches Altdorfer nun will, der die „Heilige Nacht" selbst (an Stelle der Menschen darin) zum Helden seines Bildchens macht. Aber man beachte wohl: Sentimentaler Vorstellungsinhalt und märchenhafte, gegenständliche Beschaulichkeit sind jetzt überhaupt an der Intuition nicht mehr das Besondere. Entscheidend ist die neue Auffassung des Raum- und des Bildproblems! Die „Geburt der Maria" (Abb. 35) ist vielmehr „gegenständlich" sentimental im alten Sinne. Hier verleiht Altdorfer durch eigenartig gewählten Bildausschnitt und Blickpunkt dem als Wochenstube dargestellten Kircheninnern zwar ebenfalls den Charakter des Endlosen und Unbegrenzten. Allein die durch das Übereckstellen gewonnene Abdeckung aller festen Raumgrenzen wäre an sich dazu noch nicht kräftig genug. Der Engelsreigen muß hinzutreten, um die Vorstellung von endlosem Kreisen und Schwingen in der Phantasie wachzurufen. Er wirkt aber mehr mit der Kraft einer Allegorie als durch unmittelbare bildrhythmische

Anregung. Eben dieses Allegorische, allzu Gegenständliche unterscheidet die „Mariengeburt“ von der „Weihnacht“. Das vollkommen Neuartige des Weihnachtsbildes ist gerade, daß es in ihm keine derartige Allegorie gibt, daß vielmehr das Ganze uns ohne weitere Reflexion zum Augenerlebnis eines wunderbar vom Licht bewegten Raumes wird.

Die Ruine schneidet jäh schräg in die Tiefe, ihr Anblick erschöpft sich nicht im Bilde, der Rahmen gibt nur einen Ausschnitt. Dadurch schon wirkt sie weit. Das an sich so enge und kleine Lokal eröffnet sich dem Auge wie eine Ahnung. Viele geheimnisvolle Winkel und Gemächer, alle von unterschiedlichem Lichtstimmungsgehalt, regen die Phantasie an.

Nun aber ist ja alle Bewegung und alles Geschehen, die weite unbegrenzte Offenheit und die schier überwältigende Größe des Raumes, als Wirkung betrachtet, im letzten Grunde nur eine Folge der bildrhythmischen Teilung des ganzen malerischen Flächenorganismus nach einer bestimmten, durchgehenden Maßeinheit, die in den Lichtfleckenformen festgelegt ist. Alle Lichtformen beziehen sich auf die als kleinste Maßeinheiten an Grashalmen und Steinfugen zum Sprechen gebrachten Lichter. Dadurch – nicht wie bisher stets durch Beziehung aller Maße auf den im Raum dargestellten Menschenleib – erhalten alle Formen im Bilde ihre relative Größe. Altdorfer bildet die Figuren gleichermaßen (Kopf und Hand des Joseph lassen das am besten erkennen) aus Lichteinheiten. So erscheint denn auch der Himmel nach all dem wechselvoll sprühenden und zitternden Kleinfeuerwerk zuletzt in seiner ungebrochenen Farbfläche von unermeßlicher Weite. Aber auch da sind die Engel mit den wirbelnden Lichtbändern unerläßlich, damit der rastlose Bewegungsimpuls des Raumwerdens und Raumwachsens lebensvoll sinnliche Anschauung gewinne.

Mit solcher Auffassung war eine Stufe in der Landschaftsmalerei erreicht, wo die sprachliche Form vollkommen an Stelle des Gegen-

ständlichen, die Gestalt also an die der äußeren Wirklichkeit getreten, wo das Bild in keiner Weise mehr wie eine Illustration zu einem — wenn auch nicht geschriebenen, so doch stillschweigend vorausgesetzten — „Texte" aufgefaßt war. Das Bild gibt nicht mehr eine bloße Anregung, sich in eine dargestellte Wirklichkeit hineinzudenken, sondern ist unmittelbar für das Auge eine eigene, bildgemäße Wirklichkeit. Hans Baldung z. B. steht in seinem Martyrium der heiligen Dorothea (Abb. 81) noch nicht auf dieser letzten Stufe. Neu war daran eigentlich nur der Gedanke, die Geschichte in einer kalten Winterlandschaft zu erzählen. Daß es kalt ist, denken wir, weil wir die Landschaft im Schnee dargestellt sehen. Die Pinselsprache aber, der Rhythmus der Bildbesetzung, — das alles hat an dem „Winterlichen" noch keinen Teil. Es ist in letztem Grunde eine Illustration. Man braucht nur Bruegels Wiener (Abb. 82), oder besser noch Rembrandts Kassler „Winterlandschaft" (Abb. 83) vergleichend danebenzuhalten, um den Unterschied von Gegenstand-darstellender und ausdrucksvoll gestaltender Kunst zu erleben. Die Menschen und Dinge auf diesem Bilde wenden sich nicht an Erinnerungen des Wissens, sondern des optischen Erlebens. Die klirrend scharfen Umrisse selber sind hier erstarrt, und die Formen in den Ecken des Bildes festgefroren. Die gemalte Oberfläche: eine mit monotonen Dunkelheiten übersprenkelte graue Helligkeit; die farbige Rechnung: fast ausschließlich auf „kalte" Werte eingestellt; der Bildrhythmus so, daß das Ganze mit Zickzacklinien überschossen erscheint wie ein zersprungener Eisspiegel.

Rembrandt freilich ist ein Riese, neben dem Altdorfer nicht durchaus bestehen kann. Auch hat dieser die neuen Höhen des reinen Formausdrucks nicht immer so erreicht wie etwa in seinem Weihnachtsbilde. Aber er hat den Romanismus endgültig überwinden helfen, und es ist kein Zufall, wenn die besten deutschen Landschafter des XIX. Jahrhunderts, wie Schwind und Thoma, aber auch

Leute wie Rethel zuweilen, bewußt oder unbewußt seine Sprache reden und in seinem Geiste denken (vgl. Abb. 86, 87).

Durch Altdorfer hatte die deutsche Landschaft ihre volle Eigenart wiedererlangt, die nämlich, daß eine jede ihre charakteristisch eigene Ausdrucksphysiognomie haben soll. Auch was das Verhältnis von Figur und Raum angeht, ist er der große Neuerer gewesen. Die Figur ist bei ihm und der ganzen Donauschule integrierender Bestandteil des Raumes, ohne deshalb zur bloßen Staffage herabzusinken. Und die Natur ist ebensowenig bloß begleitender Bühnenschmuck. In der Quirinuslegende (Abb. 80) wäre eigentlich die figurale Einstellung durch das Legendenthema gefordert gewesen. Aber Altdorfers schöpferische Phantasie findet eine neue Gestalt. Er geht vom Erlebnis der Gesamtsituation im Raume aus. Die nie zuvor erdachte Bildform — eigentlich eine Verkehrung aller bisher geheiligten Lehren über Statik und Harmonie der Bildflächenteilung — ergibt sich aus dem Neuerleben der Geschichte in seiner anschauenden Phantasie mit derselben Selbstverständlichkeit, wie in anderen Fällen etwa die Anordnung einer Ölberg- oder Grablegungsszene. Altdorfers sinnlich-konkrete Vorstellung geht gewissermaßen auf eine Rekonstruktion des wirklich einmal geschehenen Vorganges dieser Ertränkung des Heiligen aus. Bestimmte Momente stellen sich dabei als die für den Gesamtablauf psychologisch entscheidenden heraus. Sie werden zum sichtbaren Leitmotiv erhoben: Die furchtbare, schwindelerregende Höhe der Brücke über den Wassern (ganz, ganz nahe vorn!), das Gedränge in der Enge (jäh aus der Tiefe heraus!), die damit kontrastierende Weite des Raumes. Dazu die in der asymmetrischen Gliederung der Bildbreite zu Worte kommende Spannung und erregte Erwartung des dramatischen Augenblicks.

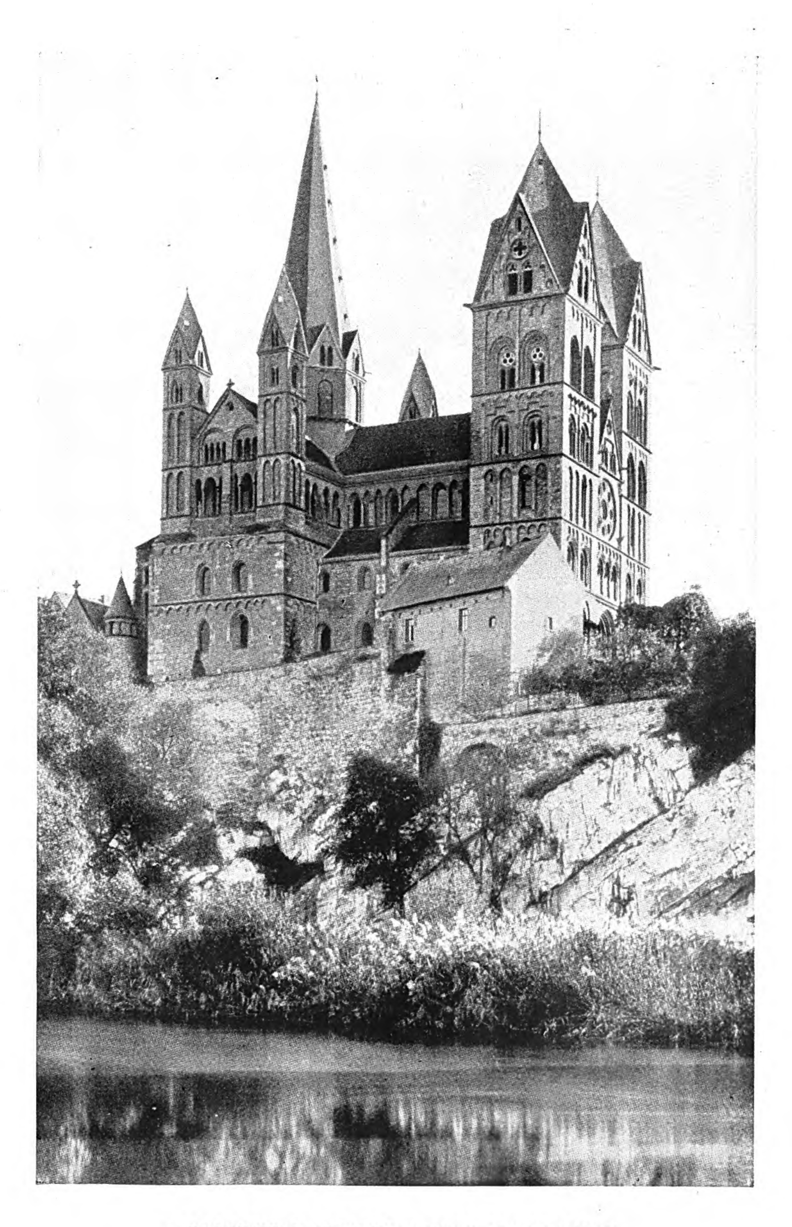
Aus solchen Voraussetzungen heraus hat der „große Kleinmeister" auch die in ihrem kleinen Format doppelt unendlich wirkenden Räume seiner Waldbilder geschaffen, in denen die Poesie des deutschen

Waldes bis hin zu Segers (Abb. 74), Schwind und Thoma (Abb. 86, 87) ihren klassischen Ausdruck gefunden hat. Der heilige Georg (München, Abb. 85) gibt mehr vom Rauschen und der wogenden Unendlichkeit des Waldes, als Dürers Flucht nach Ägypten (Abb. 84). Wie in einem optischen Inbegriff hat Altdorfer die schlagende Bildgebärde gefunden. Alle Form ist einem einzigen, einzigartig neuen Erlebnis zu Diensten. Die Höhe, das rauschende Gewoge nach oben hat das Wort. Ein kleiner Fernblick neben dem Reiter ist gerade eben notwendig, um durch Kontrast die Enge und Nähe der undurchdringlichen Blätterwand ganz fühlbar werden zu lassen. Wieder teilen nur die Lichtfleckformen die grüne Masse, geordnet zu Lichtbahnen, die hell die leuchtende Farbmaterie durchwallen. Nicht mehr das feste Gerüst der Baumstämme oder das tektonische Tragesystem der Zweig- und Laubmassen bringen Ausdrucksbewegung und -gebärde zur Geltung, das gestaltete Licht hat selbst das Amt übernommen; und wer Altdorfer kennt, weiß, welche Elfenreigen die schauende Phantasie in diesen goldenen Schleiern und ihrem weichen Geräusche zu ersehen vermag.

Das war eigentlich das natürlich gegebene Ende der Entwicklung: der Held im Stück ist nicht mehr der Mensch, sondern die Natur, die ihn hervorgebracht hat und ihn zum ersten ihrer Kinder erhebt, mit dem sie Zwiesprache hält und dem sie ihre Geheimnisse mitteilt. Und die Wirklichkeit draußen ist nur noch der „Stoff", den die schauende Phantasie des Malers zu neuer gestalteter Wirklichkeit erhebt, zu einer Wirklichkeit, die der Mensch klarer zu erkennen vermag als die chaotische und noch nicht augenmäßig verdichtete draußen. Die Form aber, die ein Geheimnis bleibt den Meisten, sie ist das Medium, durch das diese andere, höhere Wirklichkeit des Augendichters zu uns Menschen spricht, damit wir über das Daseiende hinaus die ewig sich wandelnden Wahrheiten des Werdens und Vergehens ahnen dürfen.

Und so ist es fortan geblieben. Ob Rubens seiner flandrischen Erde üppige Brüste schwellend sich heben und senken läßt, oder ob van Gogh Kornfelder, Landstraßen, Zypressen und Sterne im kreisenden Strom des alles vermählenden und alles gebärenden Lichtes sieht, seine Bilder aus züngelnden Flammen und seine Welten aus farbigen Feuerströmen erzeugt, — immer ist jetzt die Natur selbst die Heldin, deren Schicksale und Taten, Ursprung und Daseinsbedingungen im Werke offenbar werden sollen. Italienische Landschaft bedarf des Menschen darin, denn sie ist nur gesteigerte Leiblichkeit. Deutsche Landschaft aber ist seelisches Selbstporträt. Die Seele spricht nur dort ihre ganze Schönheit aus, wo der Leib von ihr aufgezehrt ist bis zur Vernichtung.

Abbildungen



1. LIMBURG AN DER LAHN. ST. GEORG

Zu Seite 31



2. KÖLN A. RHEIN. ST. APOSTELN
AUFNAHME: NEUE PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT, BERLIN
Zu Seite 30



3. KÖLN A. RHEIN. GROSS-ST. MARTIN
Zu Seite 30



4. SOEST. WIESENKIRCHE, INNENANSICHT

Zu Seite 32



5. ANNABERG. ST. ANNENKIRCHE, INNENANSICHT

Zu Seite 28

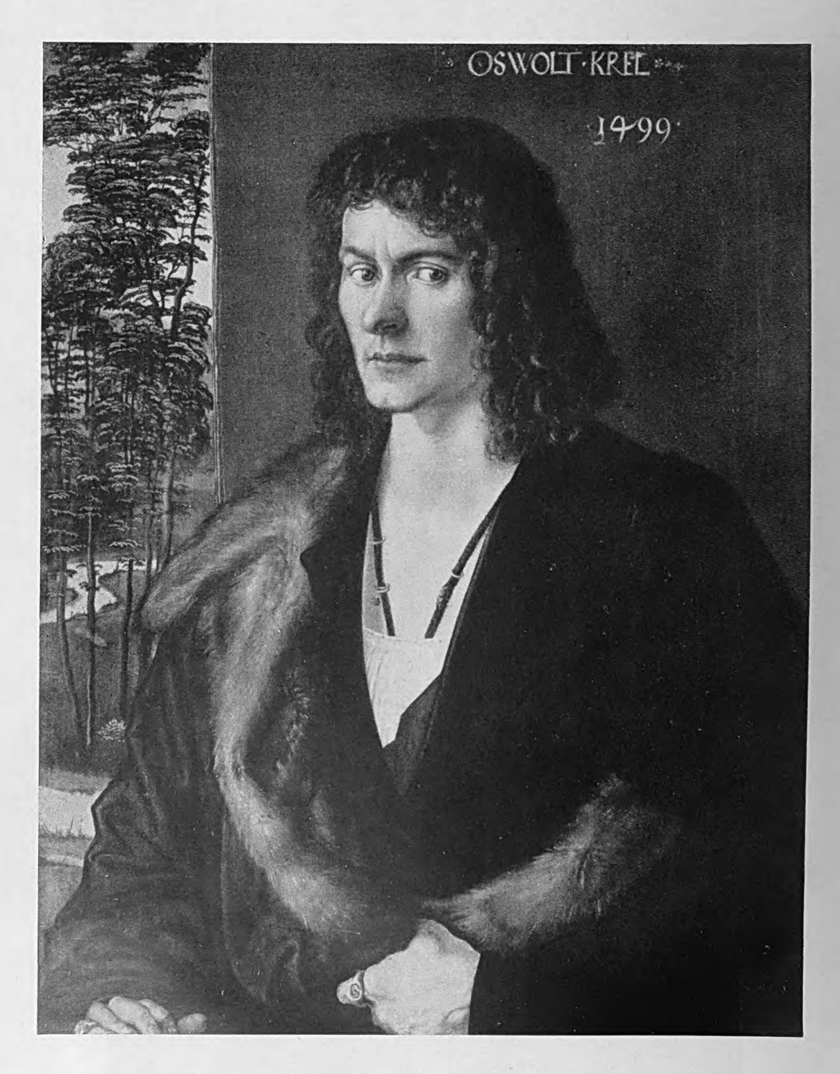


6. SYRLIN: VOM CHORGESTÜHL DES ULMER MÜNSTERS
Zu Seite 87



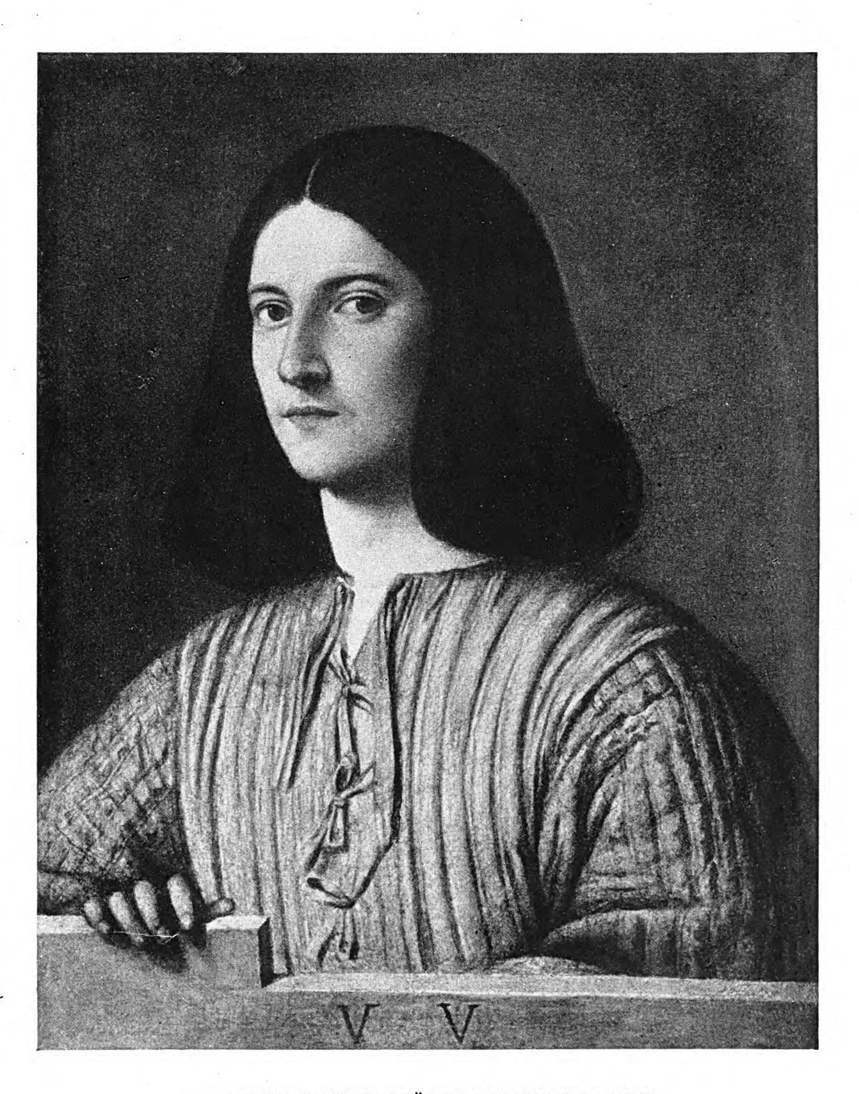
7. LEINBERGER: JOHANNES / NÖRDLINGEN

Zu Seite 76, 87

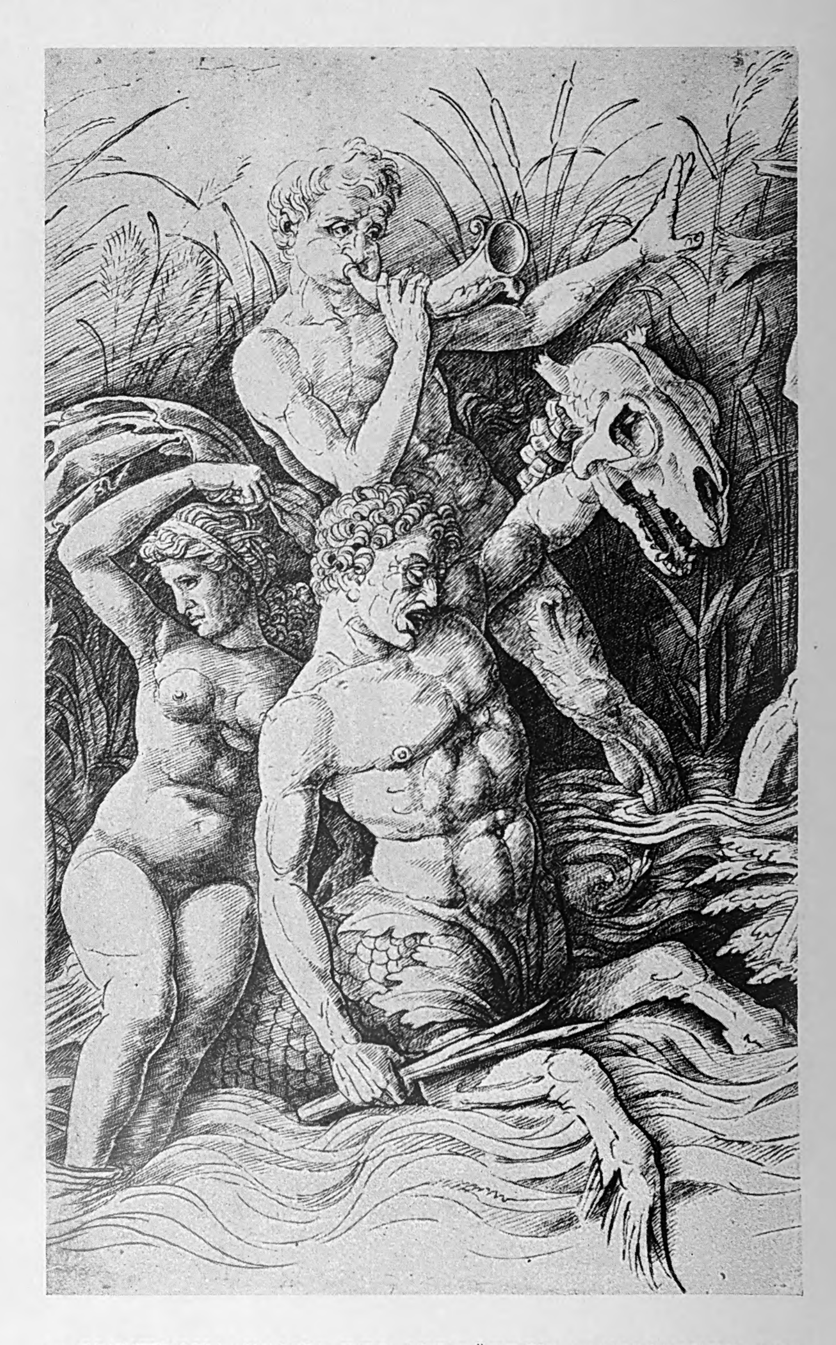


8. DÜRER: BILDNIS DES OSWOLT KRELL

Zu Seite 43



9. GIORGIONE: MÄNNLICHES BILDNIS
Zu Seite 43



10. MANTEGNA: KAMPF DER SEEGÖTTER / AUSSCHNITT AUS EINEM STICH

Zu Seite 44



11. DÜRER: KAMPF DER SEEGÖTTER / NACH DEM STICH VON MANTEGNA

Zu Seite 44



12. MANTEGNA: GRABLEGUNG / AUSSCHNITT AUS DEM STICH
Zu Seite 45



13. DÜRER: DIE SCHREIENDEN AUS DEM STERNENFALL / HOLZSCHNITT AUS DER APOKALYPSE

Zu Seite 45



14. SCHONGAUER: ÖLBERG / KUPFERSTICH

Zu Seite 52



15. DÜRER: ÖLBERG / HOLZSCHNITT AUS DER GROSSEN PASSION

Zu Seite 53



16. DÜRER: ÖLBERG / EISENRADIERUNG

Zu Seite 54, 65



17. DÜRER: ÖLBERG / AUS DER KUPFERSTICH-PASSION

Zu Seite 54



18. REMBRANDT: ÖLBERG / RADIERUNG VON 1655
Zu Seite 55



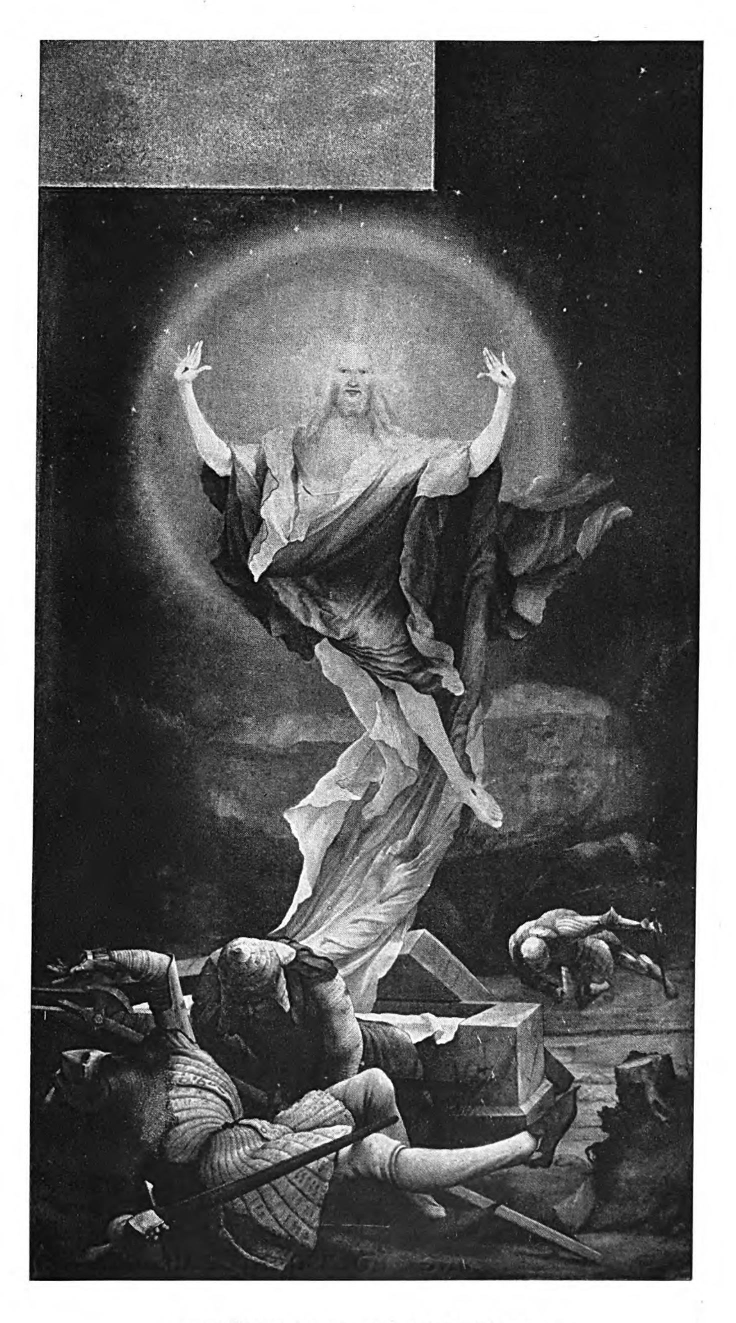
19. DÜRER: ÖLBERG / ZEICHNUNG VON 1522

Zu Seite 54



20. RAFFAEL: VERKLÄRUNG CHRISTI

Zu Seite 56



21. GRÜNEWALD: AUFERSTEHUNG
Zu Seite 56, 61



22. DÜRER: AUFERSTEHUNG / HOLZSCHNITT AUS DER GROSSEN PASSION

Zu Seite 56

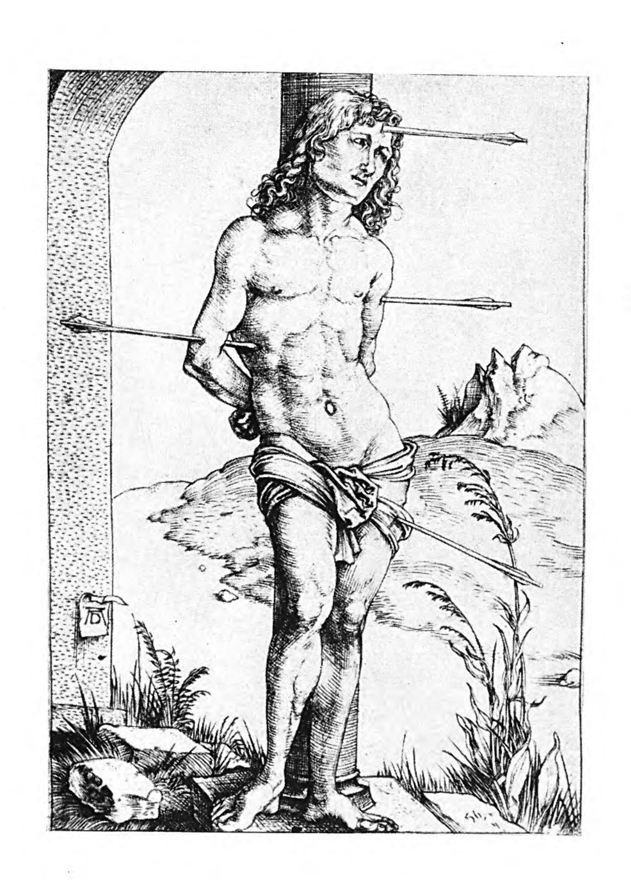


23. BALDUNG-GRIEN: GEN HIMMELTRAGUNG CHRISTI / HOLZSCHNITT

Zu Seite 56



24. SCHONGAUER: SEBASTIAN / KUPFERSTICH
Zu Seite 56



25. DÜRER: SEBASTIAN / KUPFERSTICH

Zu Seite 57



26. URS GRAF: SEBASTIAN / ZEICHNUNG VON 1517

Zu Seite 57



27. URS GRAF: ST. GEORG / ZEICHNUNG VON 1519



28. DÜRER: DER TOD ÜBERFÄLLT EINEN REITER / ZEICHNUNG

Zu Seite 57

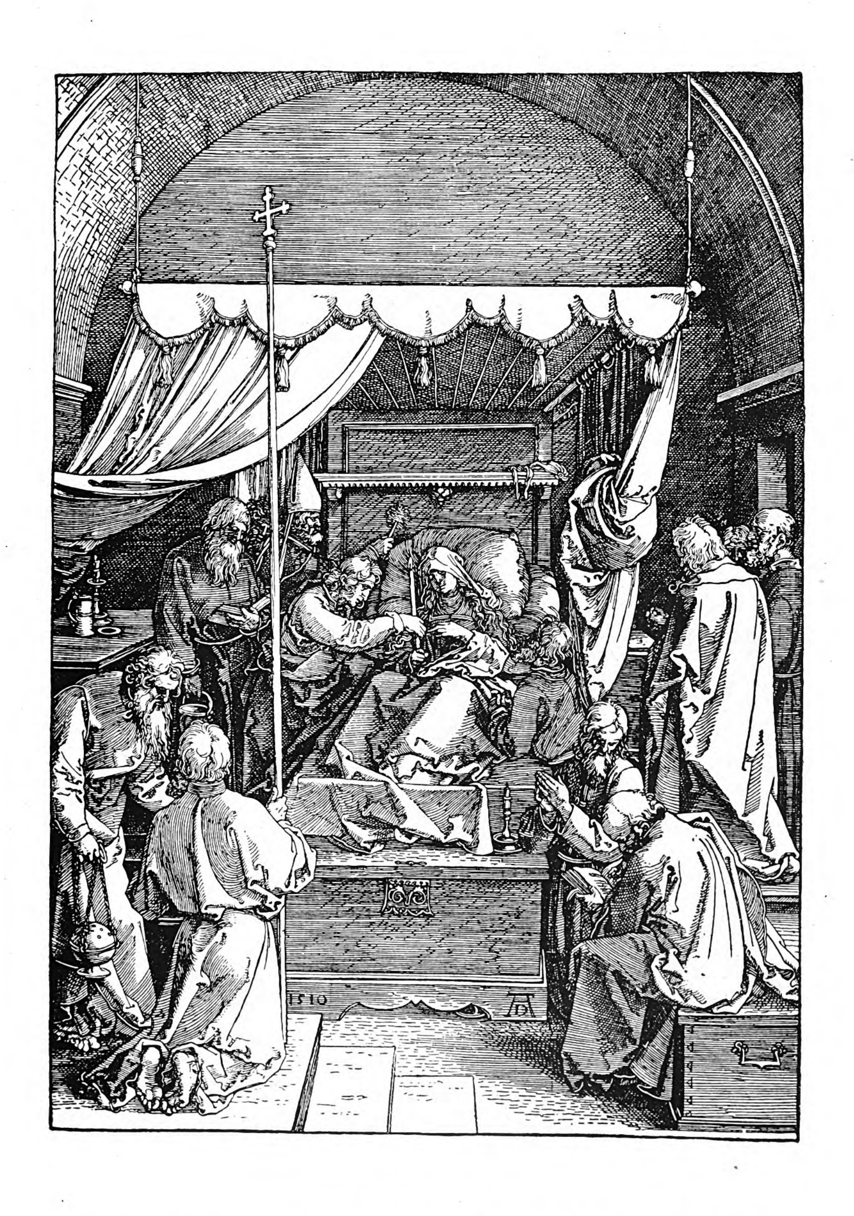


29. MARÉES: ST. GEORG / RÖTELZEICHNUNG



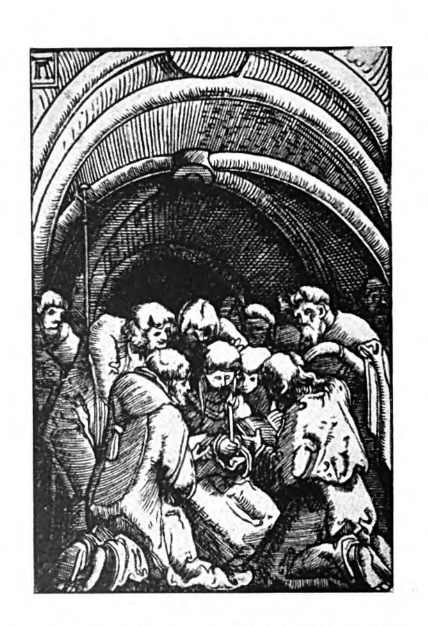
30. SCHONGAUER: TOD DER MARIA / KUPFERSTICH

Zu Seite 58



31. DÜRER: TOD DER MARIA / HOLZSCHNITT AUS DEM MARIEN-LEBEN

Zu Seite 58, 59



32. ALTDORFER: TOD DER MARIA
HOLZSCHNITT
Zu Seite 58, 92



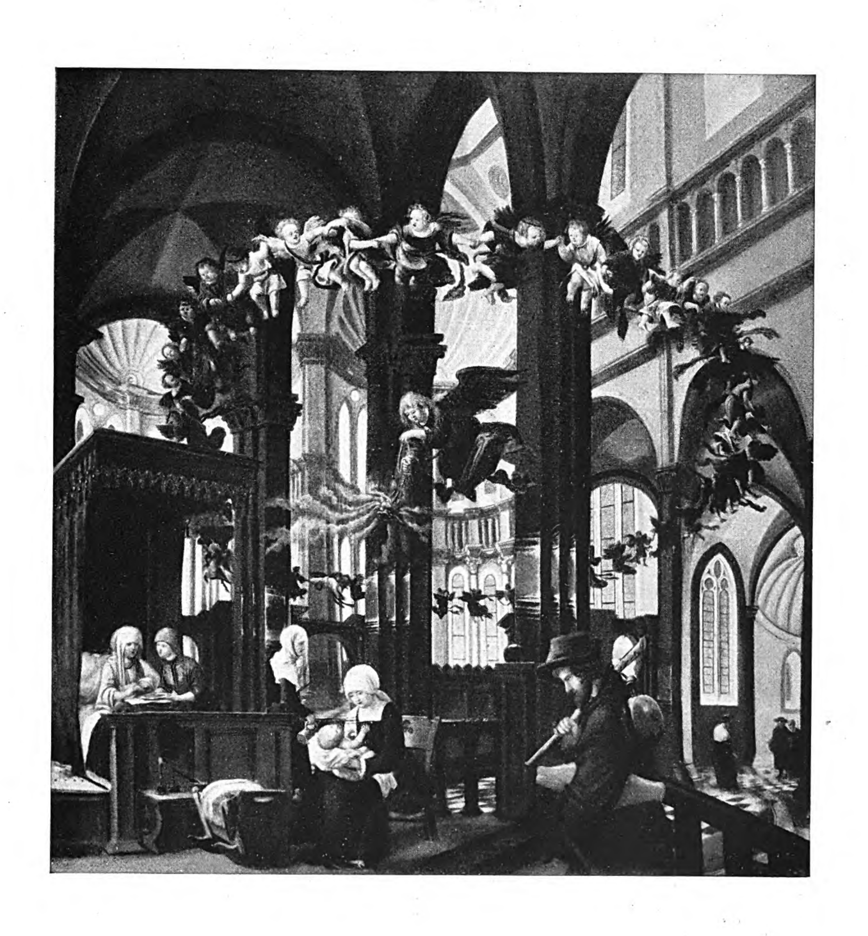
53. REMBRANDT: TOD DER MARIA / RADIERUNG

Zu Seite 93



34. DÜRER: WOCHENSTUBE / HOLZSCHNITT AUS DEM MARIEN-LEBEN

Zu Seite 58



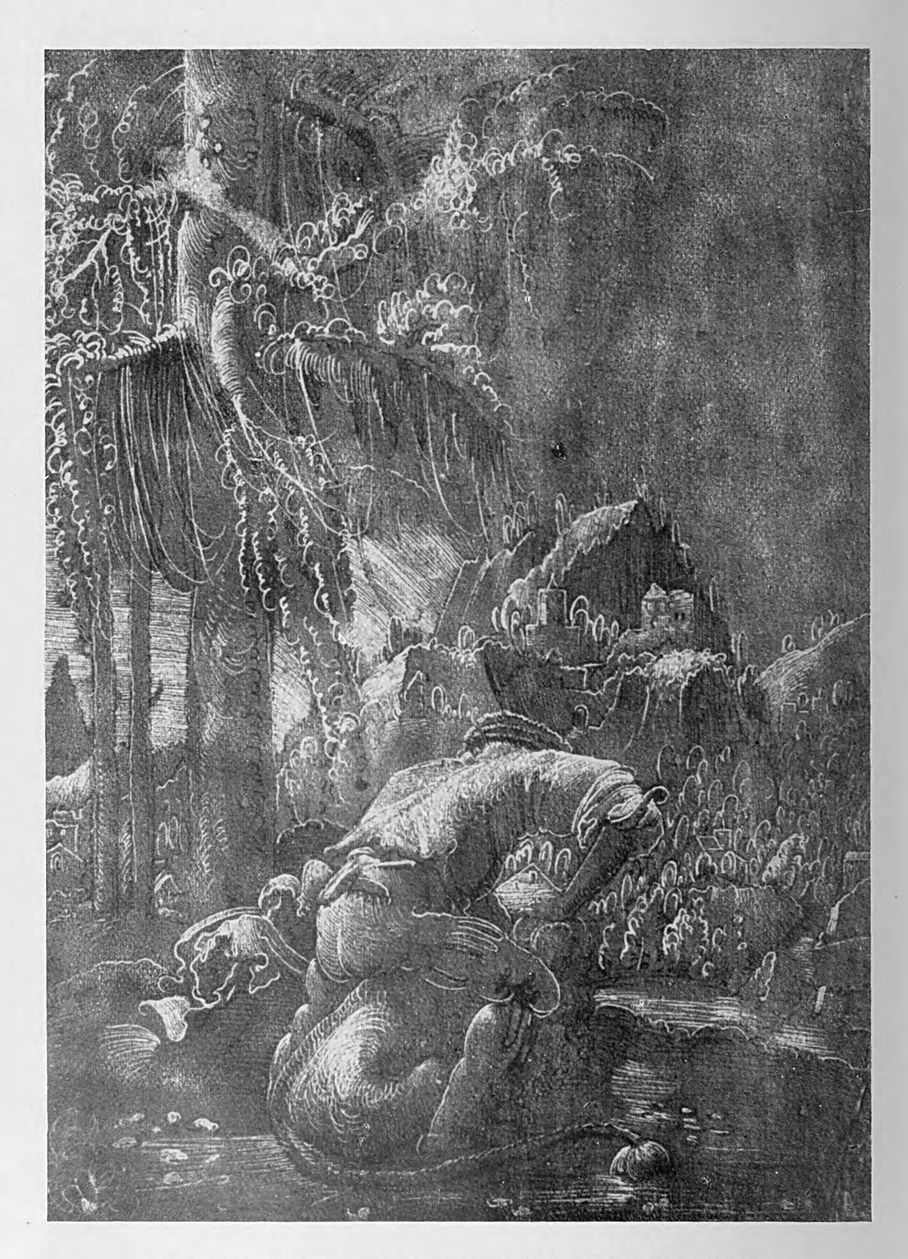
35. ALTDORFER: GEBURT DER MARIA
Zu Seite 58, 112



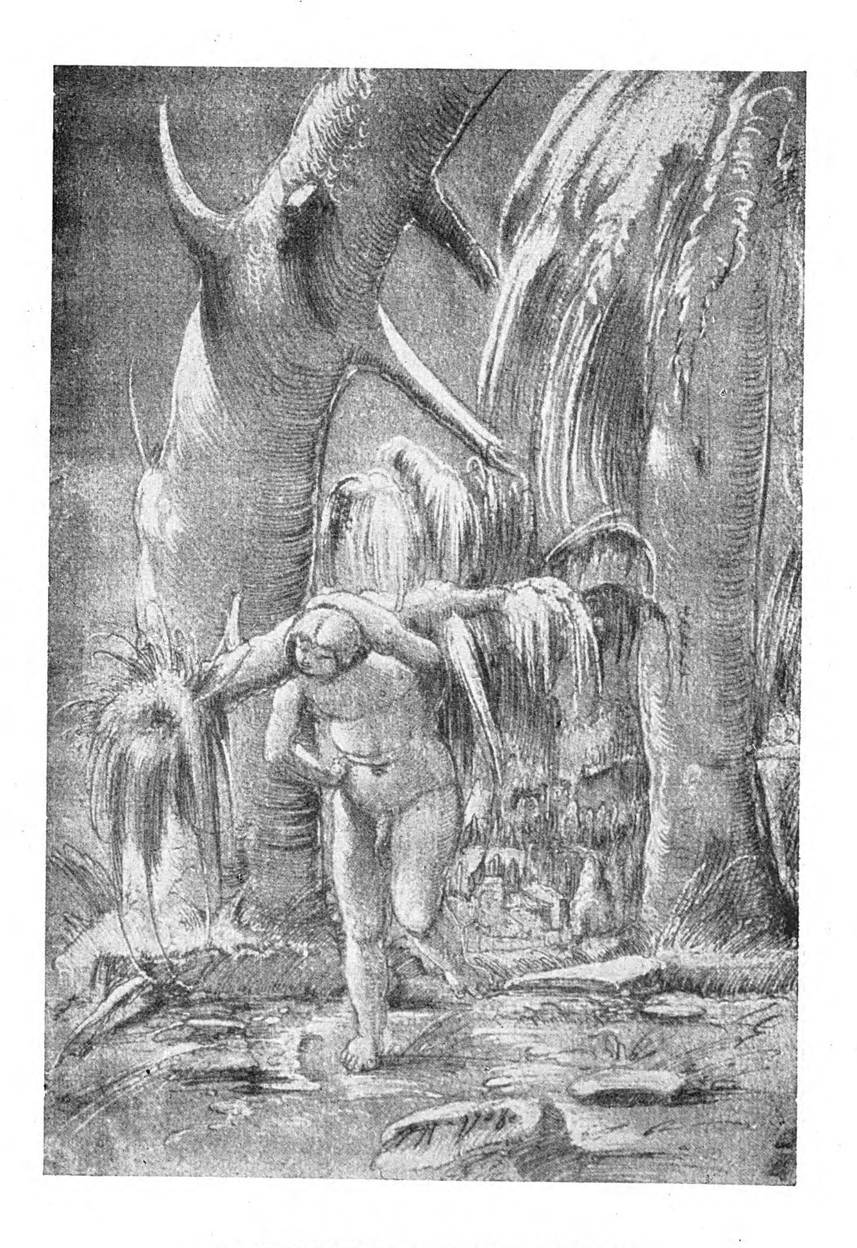
36. BALDUNG - GRIEN: TOD UND FRAU / ZEICHNUNG



37. BALDUNG-GRIEN: CHRISTOPHORUS / ZEICHNUNG
Zu Seite 60



38. ALTDORFER: SIMSON DEN LÖWEN BEZWINGEND

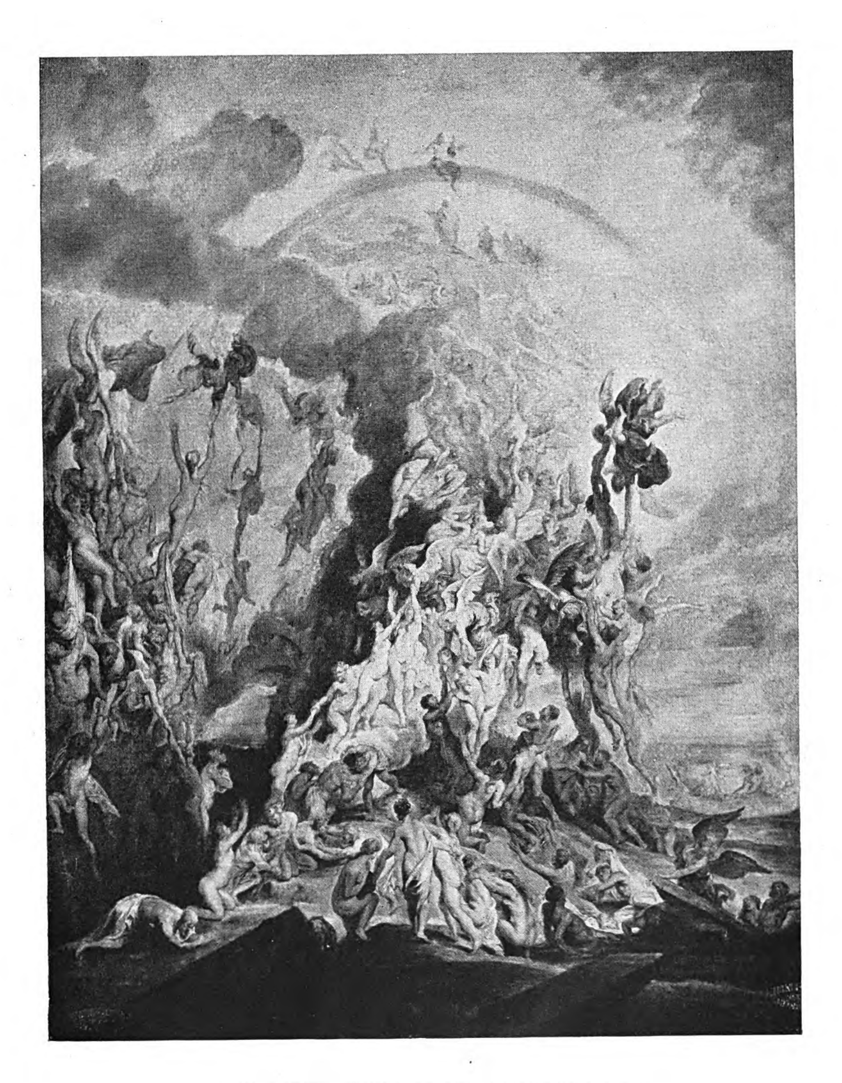


39. ALTDORFER: DER WILDE MANN
Zu Seite 60



40. RUBENS: HÖLLENSTURZ

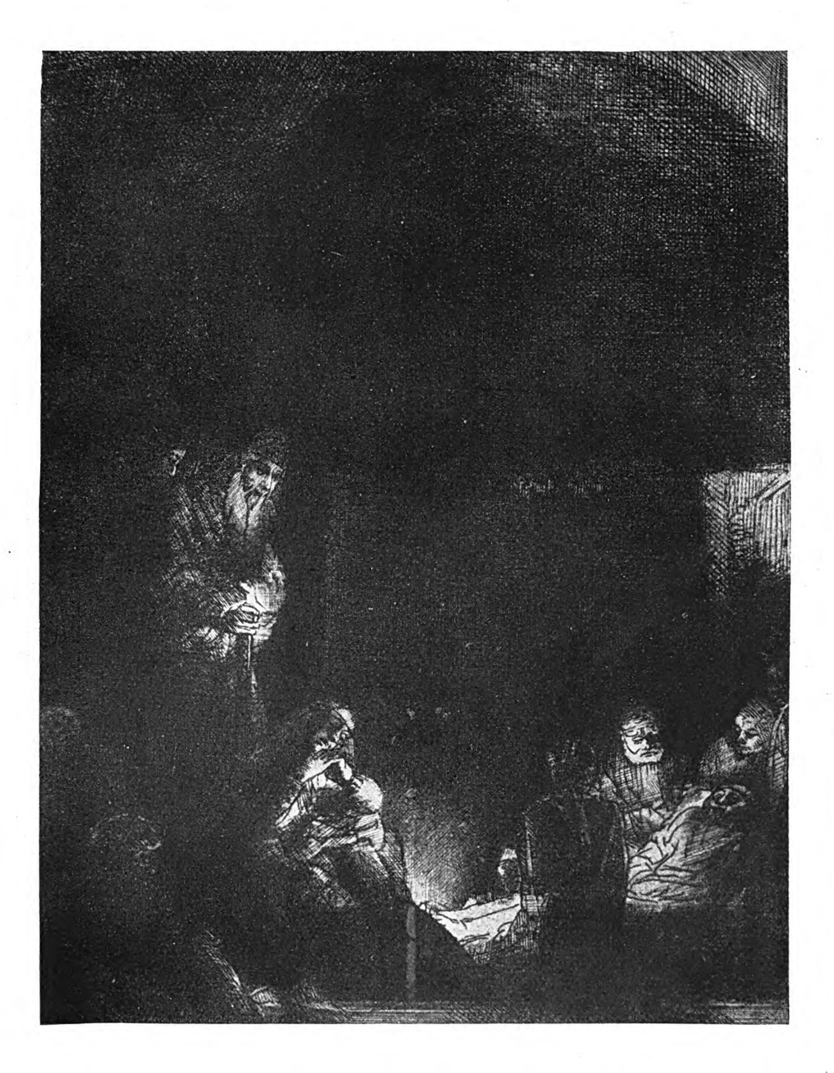
Zu Seite 61



41. RUBENS: AUFSTIEG DER SEELIGEN
Zu Seite 61



42. REMBRANDT: ANBETUNG DER HIRTEN BEI LATERNENSCHEIN / RADIERUNG
Zu Seite 63



43. REMBRANDT: GRABLEGUNG / RADIERUNG
Zu Seite 63



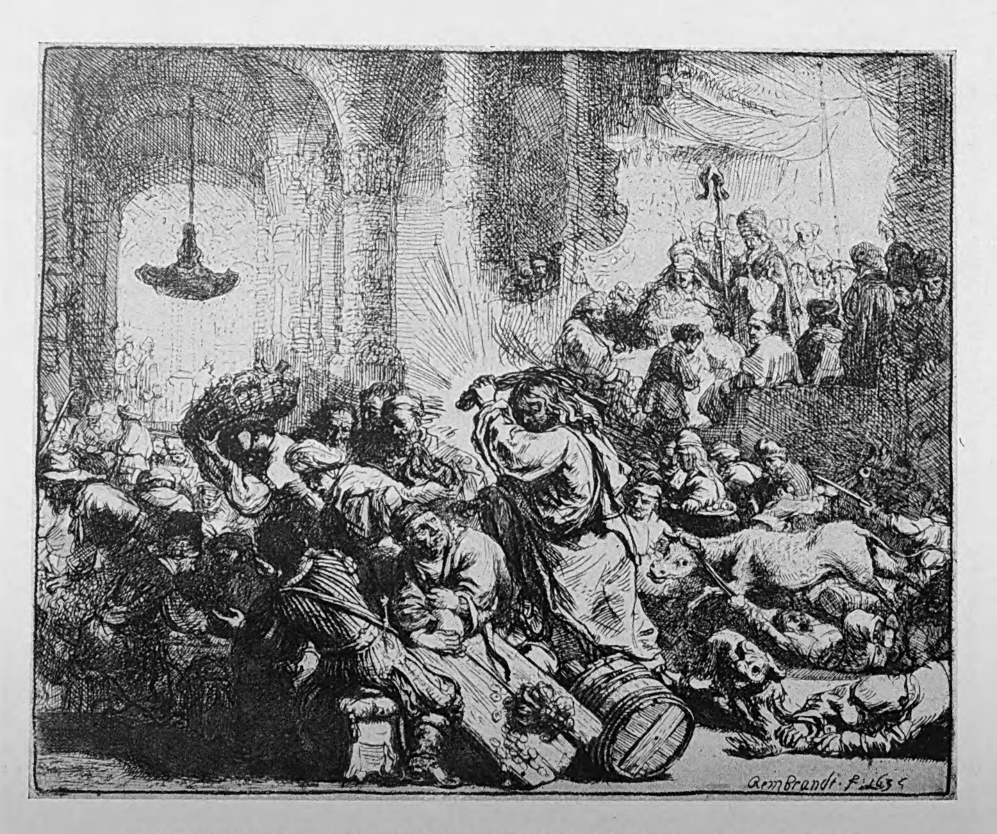
44. REMBRANDT: DIE DREI KREUZE / RADIERUNG

Zu Seite 65



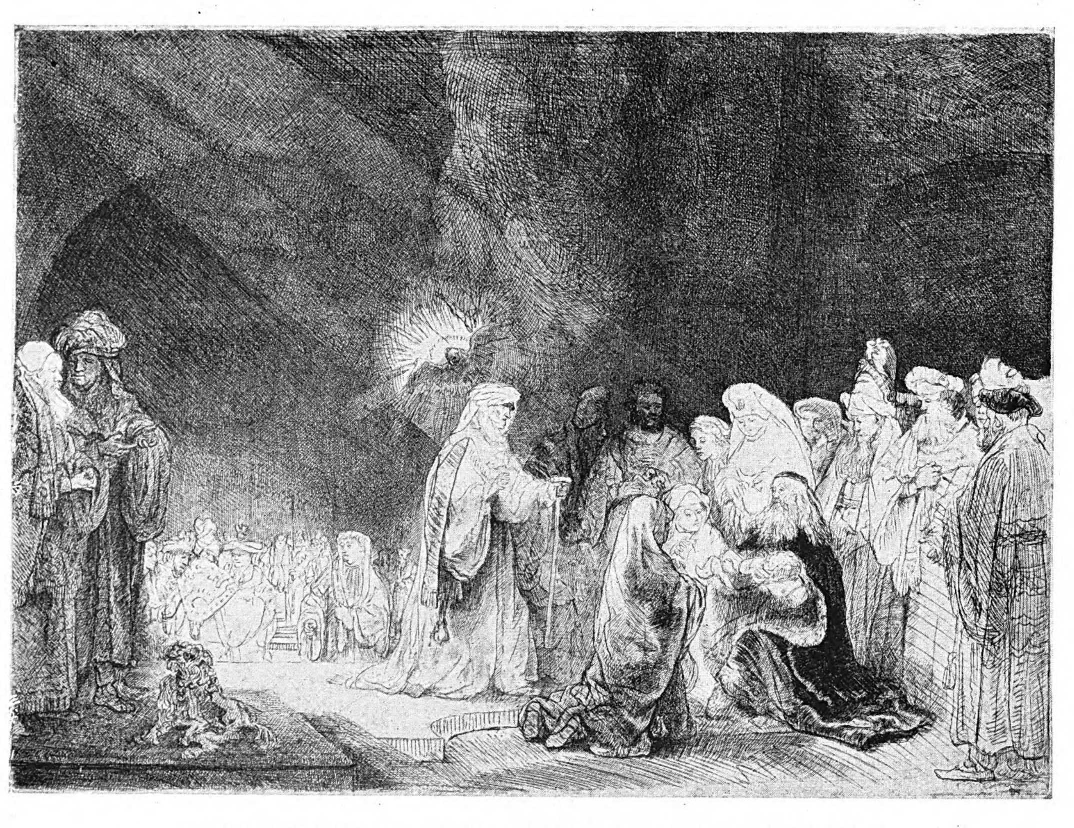
45. REMBRANDT: CHRISTUS ERSCHEINT DEN JÜNGERN / RADIERUNG

Zu Seite 65, 70, 93



46. REMBRANDT: AUSTREIBUNG DER WECHSLER / RADIERUNG

Zu Seite 93



47. REMBRANDT: DARSTELLUNG IM TEMPEL / RADIERUNG

Zu Seite 65



48. DÜRER: DAS GROSSE GLÜCK / KUPFERSTICH

Zu Seite 74

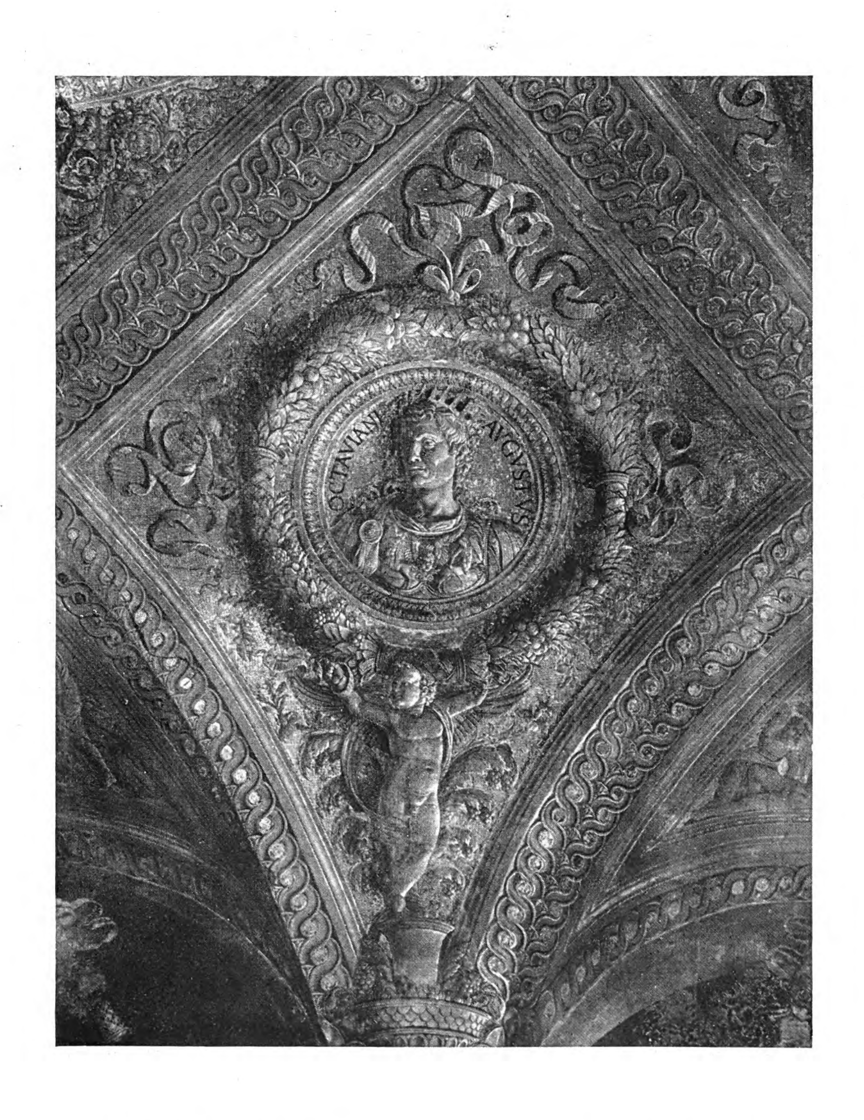


49. SCHONGAUER: MADONNA IM HOFE
Zu Seite 76, 77



50. SCHONGAUER: BLATTORNAMENT / KUPFERSTICH

Zu Seite 75

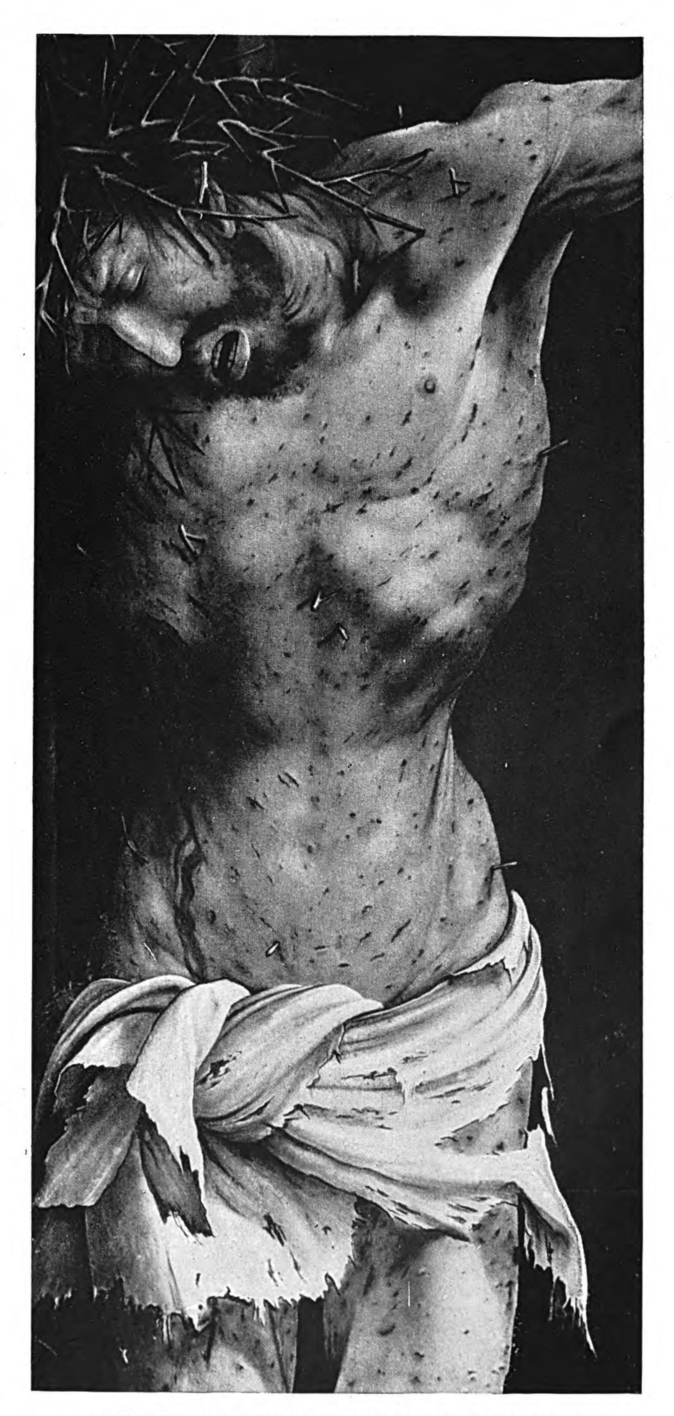


51. MANTEGNA: DECKENBILD IM CASTELL ZU MANTUA
Zu Seite 75



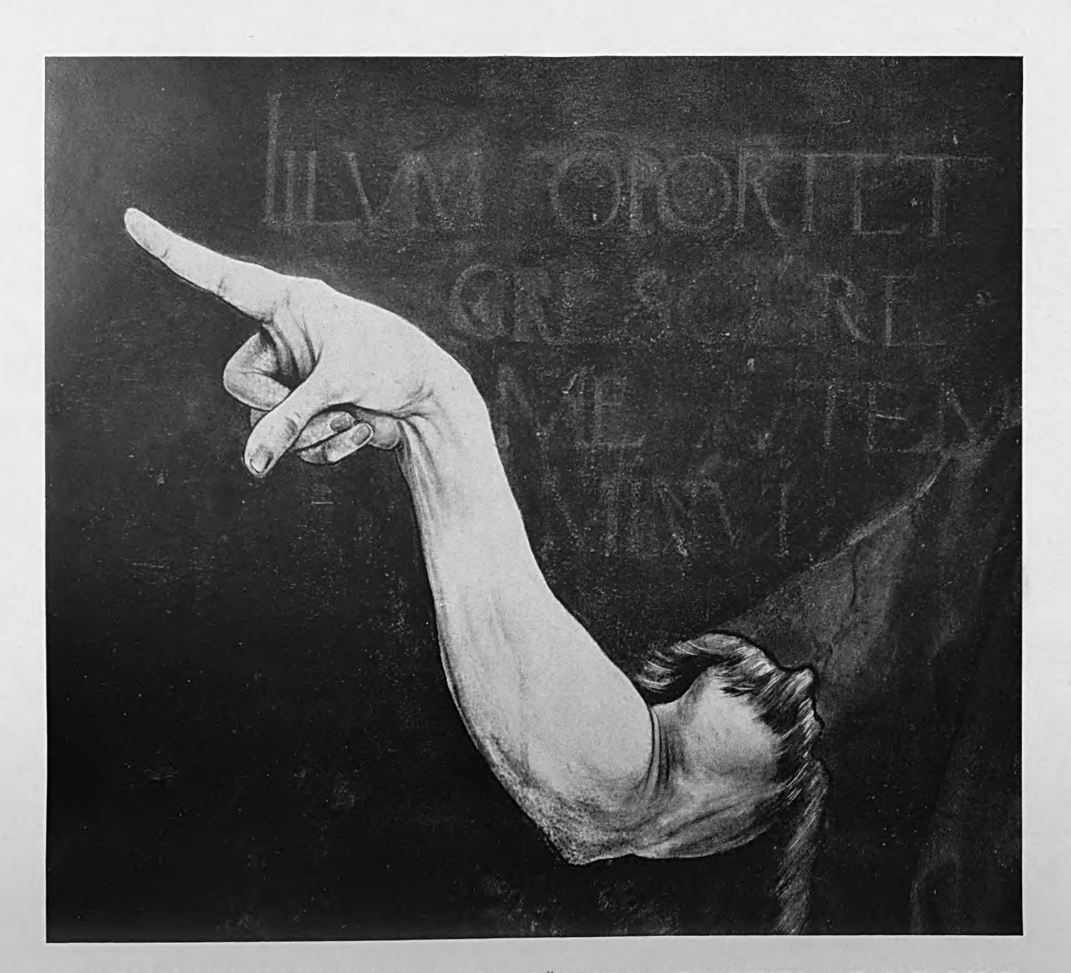
52. GRÜNEWALD: FALTENGEWAND DES HL. LAURENTIUS / FRANKFURT

Zu Seite 76



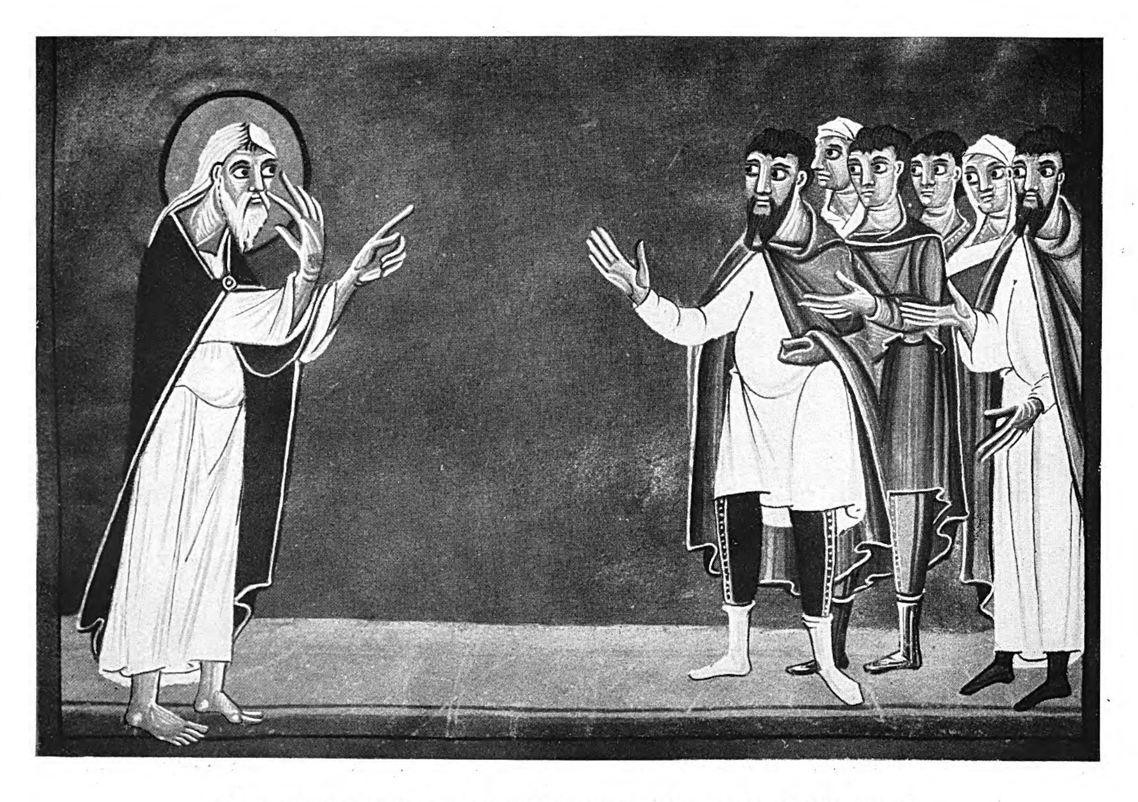
53. GRÜNEWALD: DER LEIB DES GEKREUZIGTEN

Zu Seite 78



54. GRÜNEWALD: WEISENDE HAND DES TÄUFERS / ISENHEIMER ALTAR, KOLMAR

Zu Seite 79



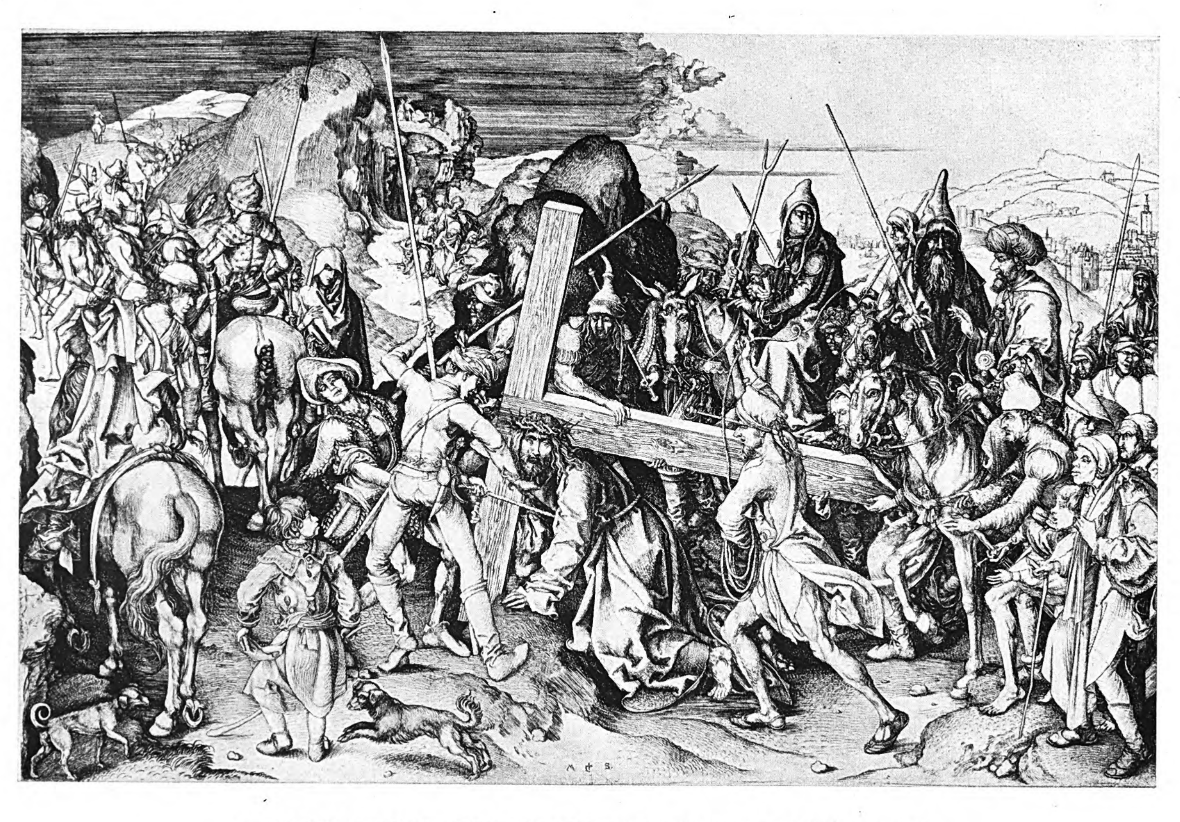
55. BAMBERGER PERIKOPENBUCH: DER STUMME JOACHIM

Zu Seite 79



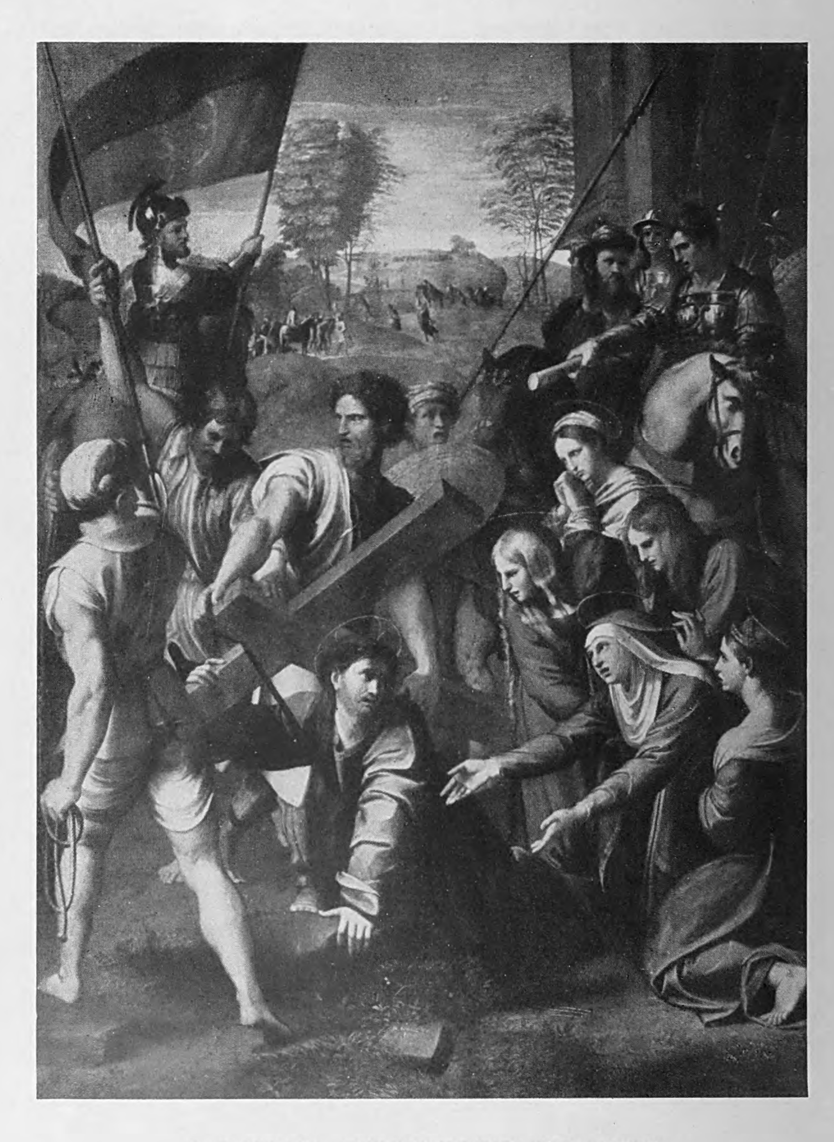
56. DÜRER: KREUZTRAGUNG MIT VERONIKA / HOLZSCHNITT AUS DER KLEINEN PASSION

Zu Seite 90



57. SCHONGAUER: GROSSE KREUZTRAGUNG / KUPFERSTICH

Zu Seite 79



58. RAFFAEL: KREUZTRAGUNG / MADRID
Zu Seite 81



59. RUBENS: KREUZTRAGUNG / AMSTERDAM
Zu Seite 81



60. RETHEL: DER MÄUSETURM / ZEICHNUNG

Zu Seite 83, 146



61. RETHEL: DER TOD ÜBER BARRIKADEN REITEND / HOLZSCHNITT



62. JAN VAN EYCK: DIE VERLOBUNG DES ARNOLFINI / LONDON
Zu Seite 90



63. WITZ: DIE HEILIGE KATHARINA UND MAGDALENA / STRASSBURG

Zu Seite 92

AUFNAHME: BRUCKMANN

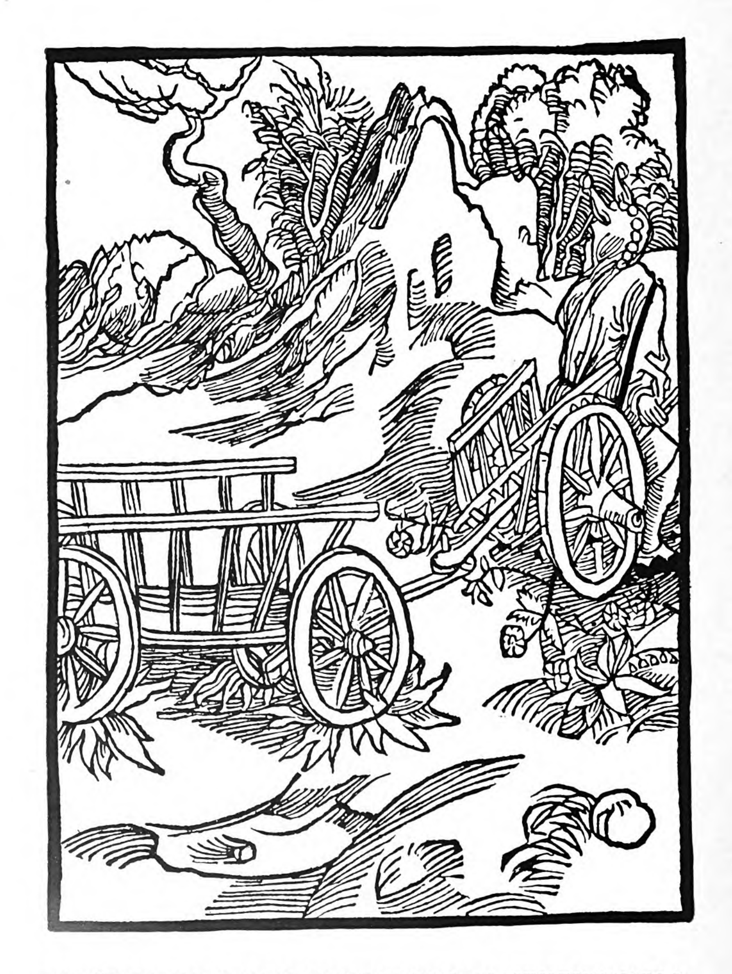


64. HOLBEIN: DER ACKERSMANN UND DER TOD / HOLZSCHNITT
Zu Seite 92

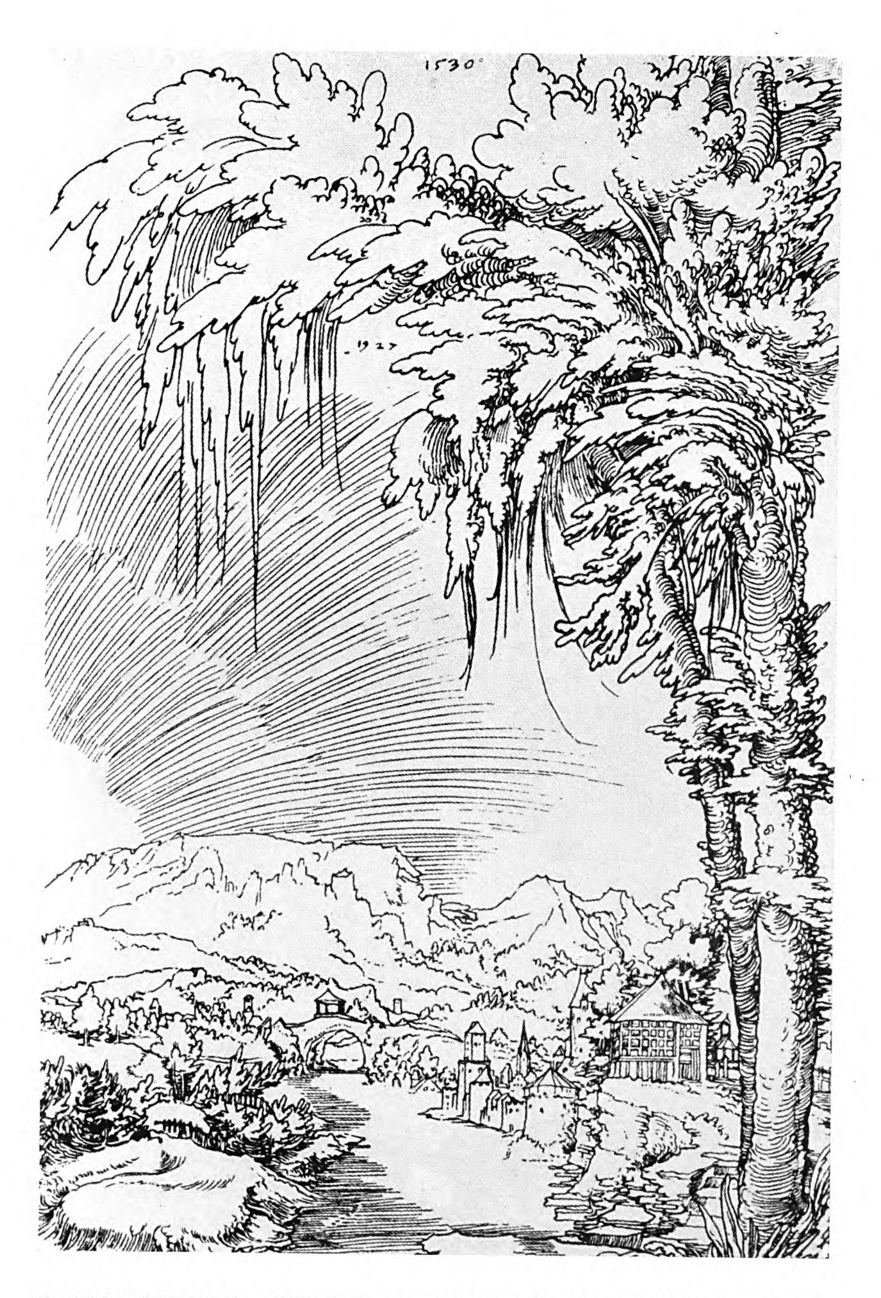


65.HOLBEIN: DER TOD MIT DEM RITTER / HOLZSCHNITT

Zu Seite 106



66. DÜRER: NARR, DEN WAGEN BERGAN ZIEHEND / HOLZSCHNITT AUS DEM NARRENSCHIFF
Zu Seite 92



67. WOLF HUBER: FELDKIRCH BEI SONNENAUFGANG / FEDERZEICHNUNG

Zu Seite 94



68. REMBRANDT: GEWITTERLANDSCHAFT / BRAUNSCHWEIG

Zu Seite 94

AUFNAHME: BRUCKMANN



69. RUBENS: LANDSCHAFT MIT PHILEMON UND BAUCIS / WIEN

Zu Seite 95



70. MILLET: DER SÄMANN / LITHOGRAPHIE

Zu Seite 96, 97

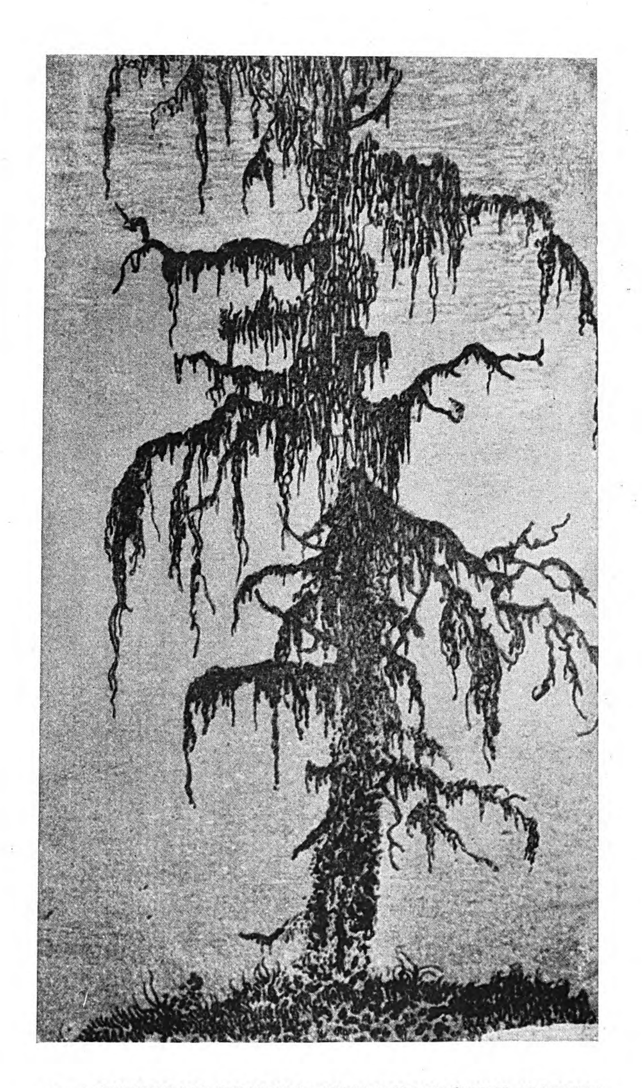


71. VAN GOGH: DER SÄMANN

Zu Seite 97



72. VAN GOGH: LANDSTRASSE MIT ZYPRESSEN
Zu Seite 83, 97

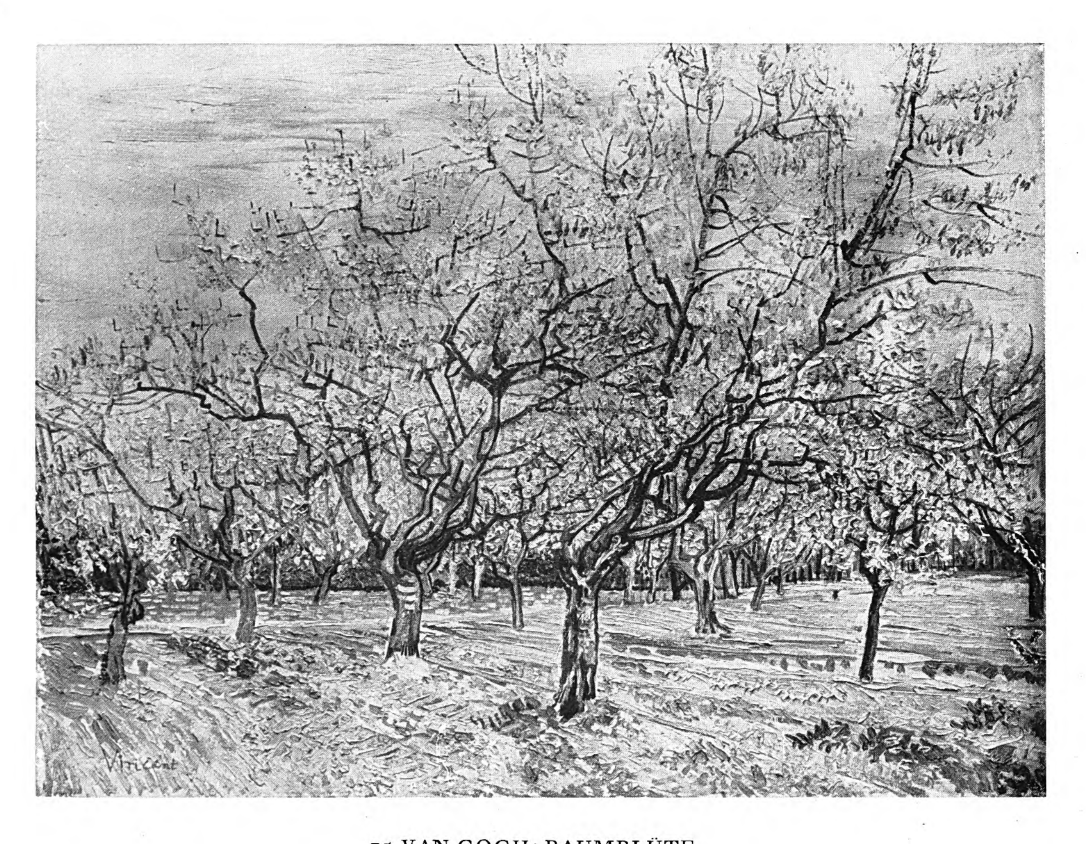


73. HERKULES SEGERS: DIE BEMOOSTE TANNE



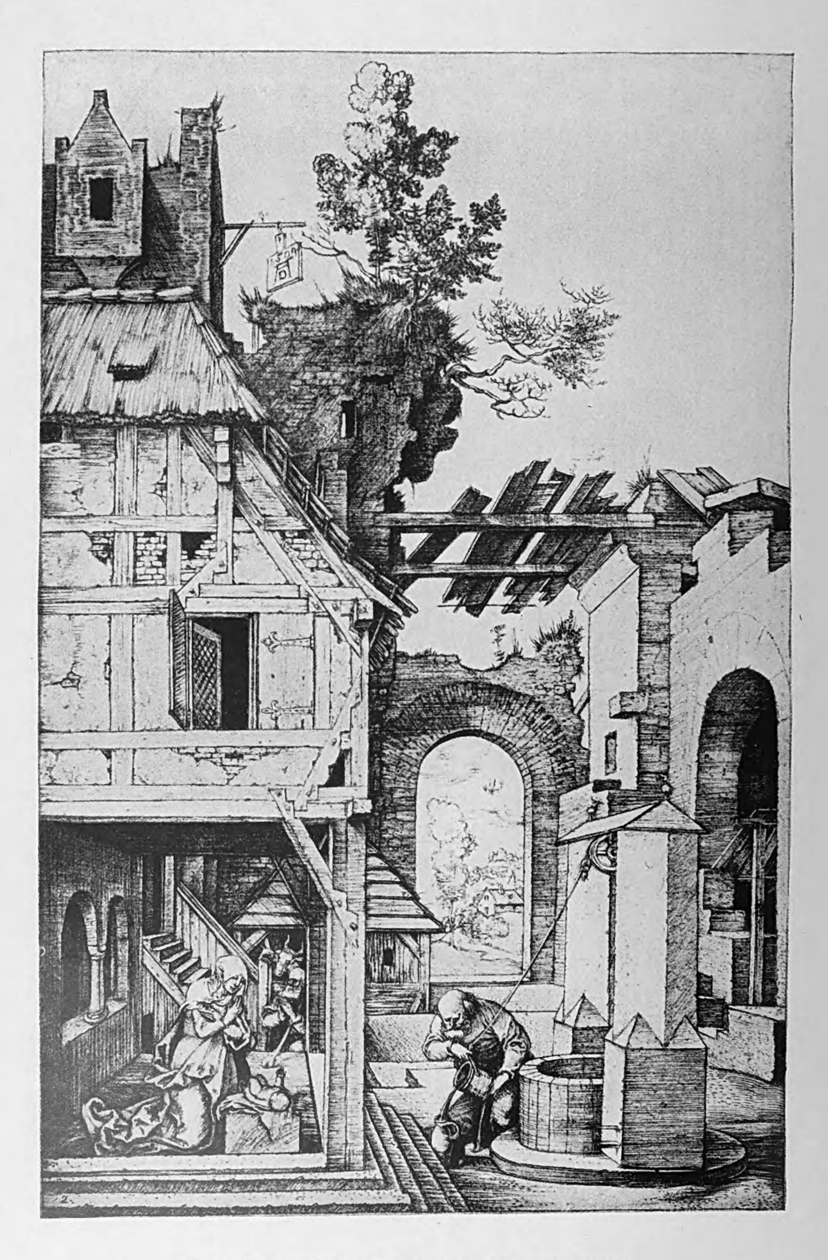
74. HERKULES SEGERS: LANDSCHAFT / RADIERUNG

Zu Seite 116



75. VAN GOGH: BAUMBLÜTE

Zu Seite 167



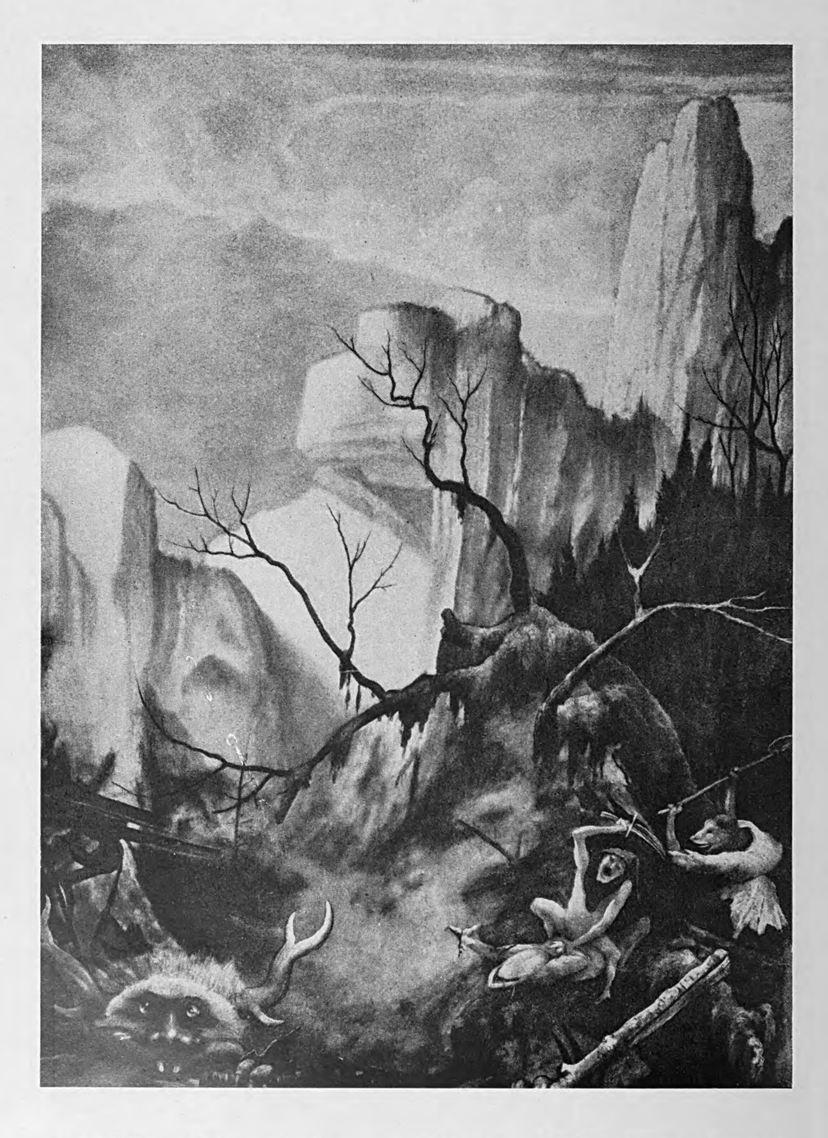
76. DÜRER: WEIHNACHT / KUPFERSTICH
Zu Seite 109



77. ALTDORFER: GEBURT CHRISTI / BERLIN

Zu Seite 112

AUFNAHME: PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT



78. GRÜNEWALD: FELSENLANDSCHAFT AUS DER VERSUCHUNG
KOLMAR
Zu Seite 110



79. DÜRER: ALTE BURG AM FLUSS / AQUARELL / BREMEN

Zu Seite 108

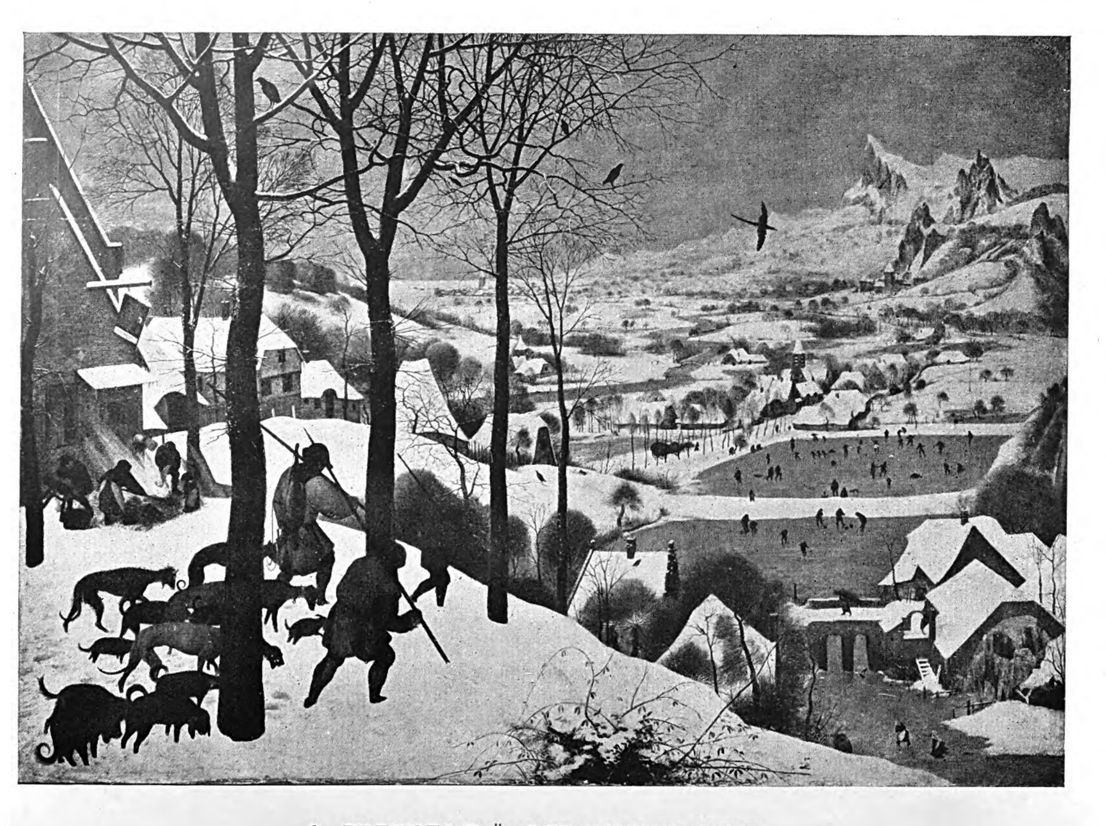


80. ALTDORFER: QUIRINUS AUF DER BRÜCKE / SIENA

Zu Seite 115



81. BALDUNG-GRIEN: ENTHAUPTUNG DER HL. DOROTHEA / PRAG
Zu Seite 114



82. BREUGEL D. Ä.: DER WINTER / WIEN

Zu Seite 114

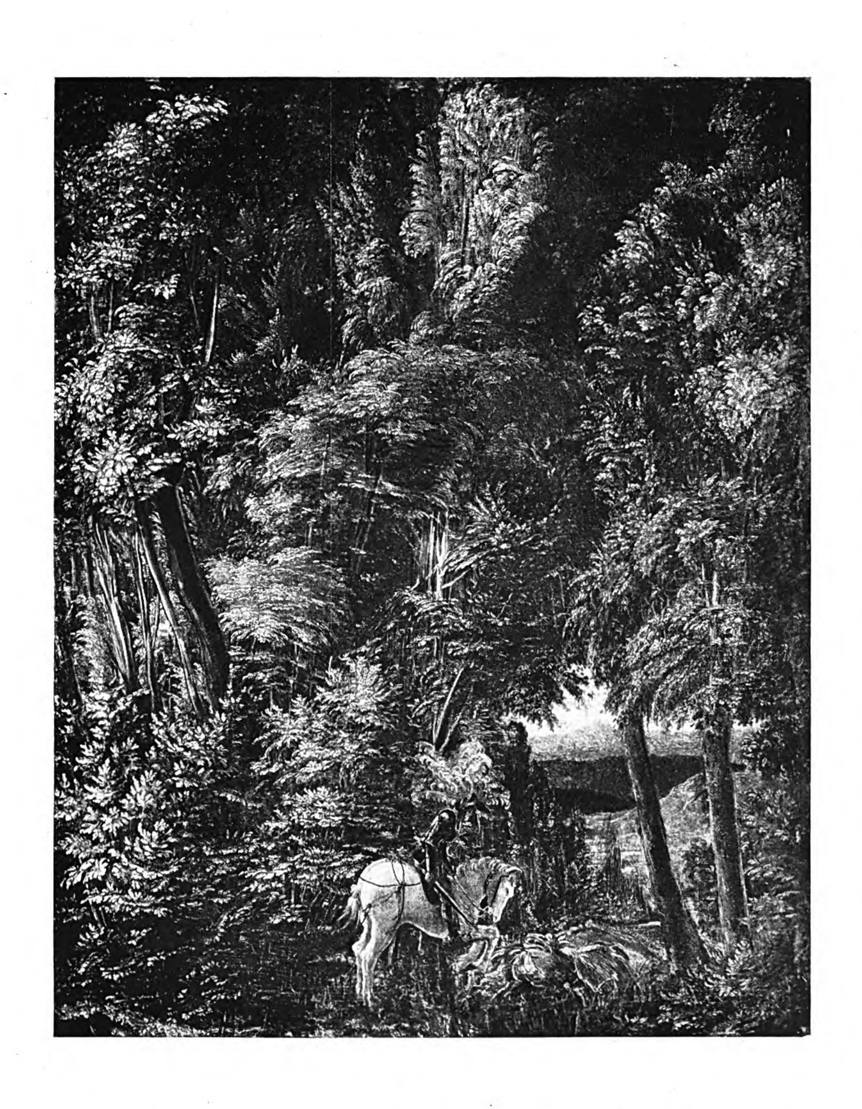


83. REMBRANDT: WINTERLANDSCHAFT / KASSEL
Zu Seite 114



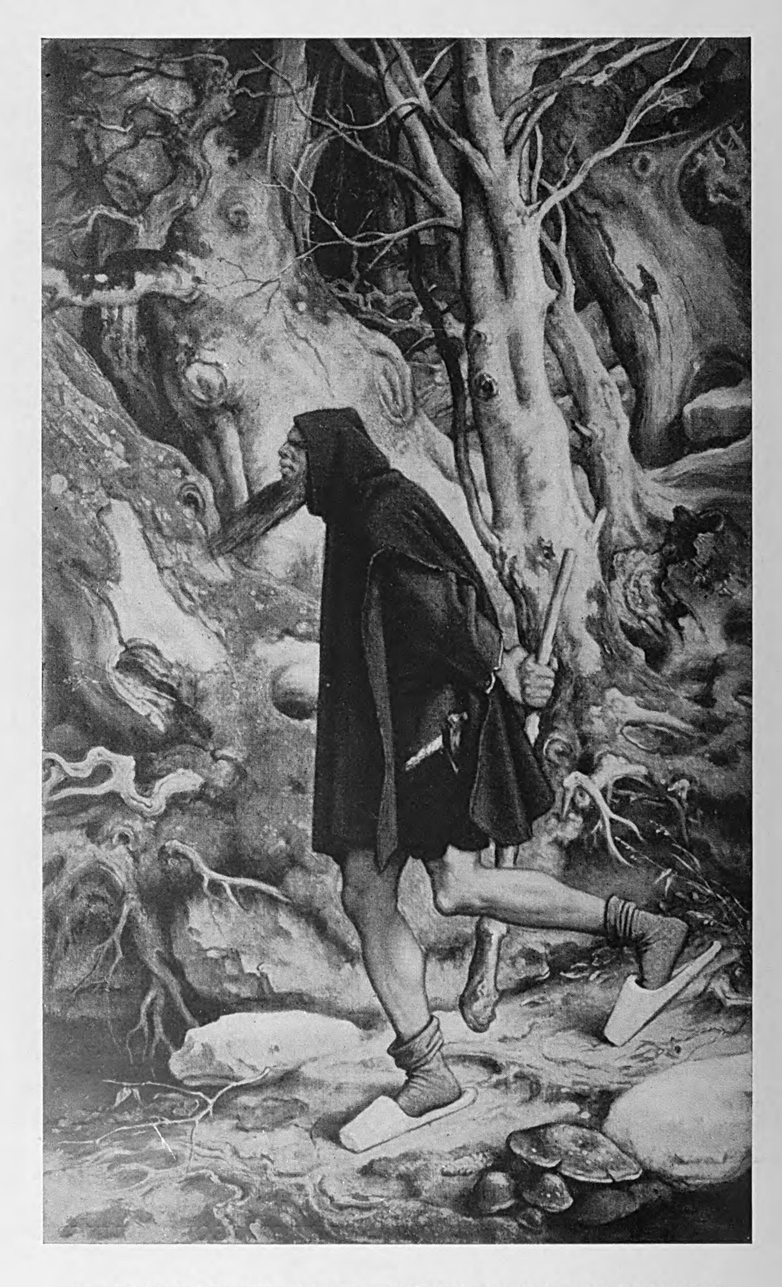
84. DÜRER: AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN / HOLZSCHNITT AUS DEM MARIENLEBEN

Zu Seite 109



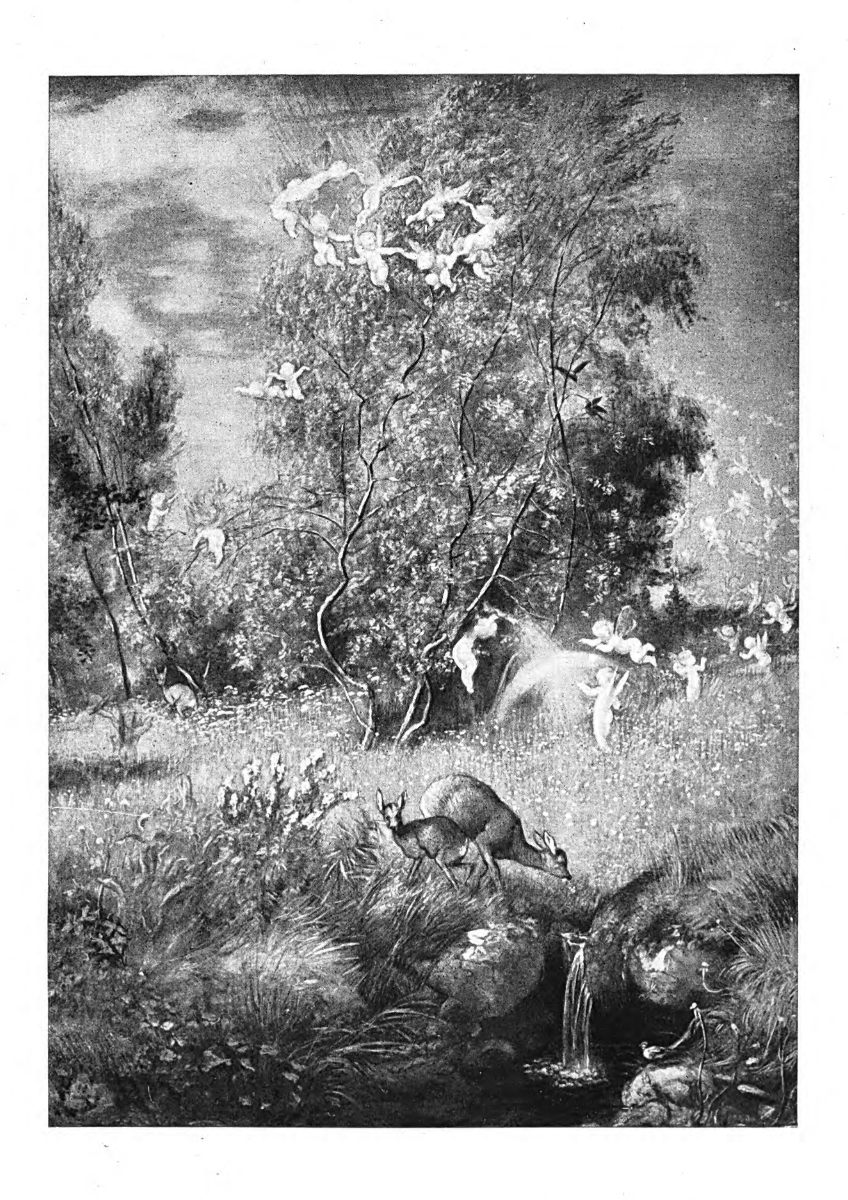
85. ALTDORFER: WALDLANDSCHAFT MIT ST. GEORG / MÜNCHEN

Zu Seite 116



86. SCHWIND: RÜBEZAHL / MÜNCHEN, SCHACKGALERIE

Zu Seite 116



87. THOMA: FRÜHLINGSREIGEN / MANNHEIM

Zu Seite 116

DRUCK DES BILDERTEILS
VON A. WOHLFELD, MAGDEBURG

Verzeichnis der Abbildungen

43. Rembrandt: Grablegung.
44. Rembrandt: Drei Kreuze.
45. Rembrandt: Christ erscheint den Jüngern.
46. Rembrandt: Austreibung der Wechsler.
47. Rembrandt: Darstellung im Tempel.
48. Dürer: Das Große Glück.
49. Schongauer: Madonna im Hofe.
50. Schongauer: Ranke mit Eule.
51. Mantegna: Deckenornament aus Mantua.
52. Grünewald: Faltendetail des Laurenzius.
53. Grünewald: Leichnam des Gekreuzigten.
54. Grünewald: Weisender Arm des Täufers.
55. Bamberger Perikopenbuch: Joachim.
56. Dürer: Kreuztragung.
57. Schongauer: Große Kreuztragung.
58. Raffael: Kreuztragung.
59. Rubens: Kreuztragung.
60. Rethel: Mäuseturm.
61. Rethel: Tod über Barrikaden reitend.
62. Eyck: Verlöbnis des Arnolfini.
63. Witz: Katharina und Magdalena.
64. Holbein d. J.: Tod und Ackersmann.
65. Holbein d. J.: Tod und Ritter.
66. Dürer: Narr, den Wagen bergan ziehend.
67. W. Huber: Feldkirch bei Sonnenaufgang.
68. Rembrandt: Gewitter.
69. Rubens: Landschaft mit Philemon und Baucis.
70. Millet: Sämann.
71. Van Gogh: Sämann.
72. Van Gogh: Landschaft mit Zypressen.
73. Segers: Bemooste Tanne.
74. Segers: Landschaft.
75. Van Gogh: Baumblüte.
76. Dürer: Weihnacht.
77. Altdorfer: Weihnacht.
78. Grünewald: Felsenlandschaft.
79. Dürer: Alte Burg.
80. Altdorfer: Quirinus auf der Brücke.
81. Baldung: Martyrium der Dorothea.
82. Bruegel: Der Winter.
83. Rembrandt: Winterlandschaft.
84. Dürer: Auf der Flucht nach Ägypten.
85. Altdorfer: St. Georg.
86. Schwind: Rübezahl.
87. Thoma: Frühlingsreigen.